T 1161 956

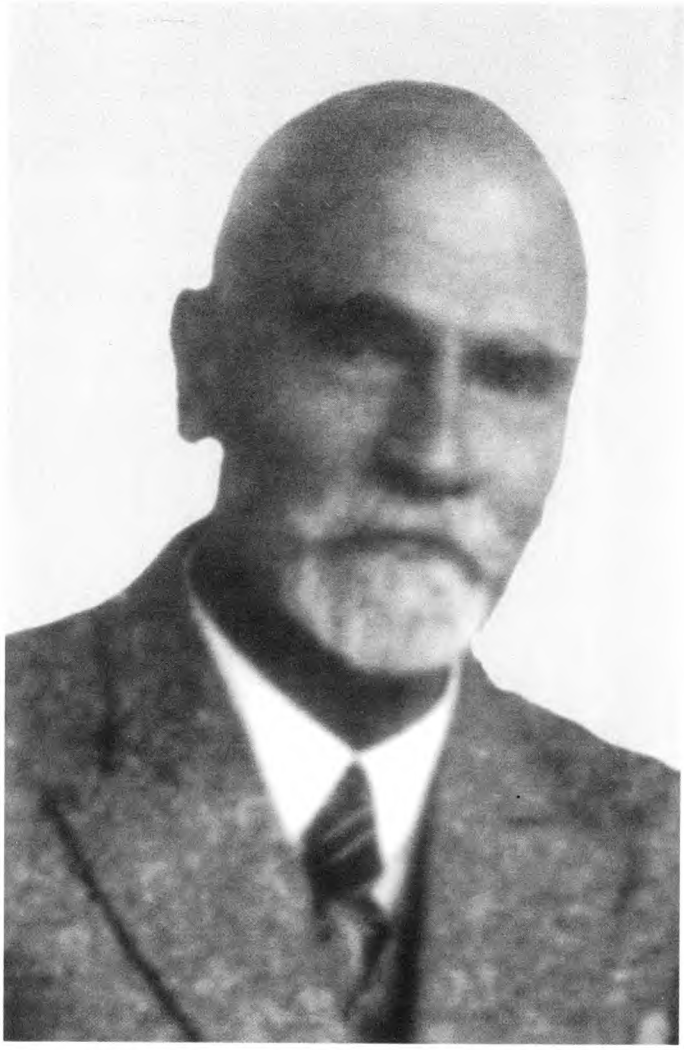
Karol Irzykowski

pisma

Pisma teatralne
1927-1929

* *

I 1767 9036



Karol
IRZYKOWSKI

Pisma teatralne tom 2 1927-1929

Karol Irzykowski

pisma

pod redakcją Andrzeja Lama

Karol IRZYKOWSKI

Pisma teatralne tom 2 1927-1929

* recenzje i felietony
* artykuły

© Copyright by Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995

Teksty zebrała i opracowała
Janina BAHR

Informacja bibliograficzna
Barbara WINKLOWA

Redakcja i indeks
Stanisław PAPIERZ

Projekt oprawy, kart tytułowych i układ typograficzny
Lech PRZYBYLSKI

Redaktor techniczny
Bożena KORBUT

Pisma Karola Irzykowskiego ukazują się dzięki pomocy finansowej:
Ministerstwa Edukacji Narodowej
Ministerstwa Kultury i Sztuki
Komitetu Badań Naukowych

Biblioteka Narodowa
Warszawa

I 1.767 966

ISBN 83-08-02570-6 całość
ISBN 83-08-02591-9 t. 2

1995 co 11486/2

Recenzje i felietony

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Ten pierwszy*,
komedia w 3 aktach
Yves'a Mirande'a i Mouézy-Éona,
przekład T. Kończyca
[reżyseria Jana Janusza,
dekoracje Elżbiety Mucharskiej i Józefa Gałewskiego,
premiera 15 I 1927]

Mąż „wziął udział" w wypadku kolejowym; pogrzebano go i wdowa wyszła ponownie za mąż. Atoli była to tylko pomyłka, mąż wraca po trzech latach i zgłasza swoje pretensje do żony. To jest zawiązek tej komedii. [7]

P. Boy-Żeleński w swojej recenzji w „Kurierze Porannym" powiada, że to już było, np. w Balzaca *Pułkowniku Chabercie*. Wymienia jednak tylko najbanalniejszy kontur i tak samo inni recenzenci nie doceniają dowcipu, jaki tkwi w fabule tej komedii. Albowiem w treść powyższą jest wsunięta treść druga, zupełnie nowa i pomysłowa. Ten mąż był wynalazcą, przed katastrofą skupiał całą swoją energię życiową tylko w pracach intelektualnych. Wstrząs podczas katastrofy kolejowej wywołał w nim nie tylko zanik pamięci, ale i tę zabawną zmianę, że zamagazynowana w nim poprzednio energia erotyczna teraz bucha zeń obficie, czyni go wściekłym uwodzicielem, a w końcu pomaga mu do odbicia swej żony drugiemu mężowi, który się już chwalił, że tamtego niedołęgę wysadził z siodła. To są rzeczy nowe, to jest korzystanie z postępów w medycynie i w psychologii dla celów kome-

diowych. I tak np. mąż po katastrofie, nie pamiętając swej pierwszej jaźni, stał się fryzjerem; więc jest scena, w której lekarz zabiegiem hipnotycznym przywraca mu świadomość poprzednią itd. W ogóle pomysł ten daje autorom sposobność do nagromadzenia różnych niespodzianek sytuacyjnych i na tej groteskowości polega humor tej sztuki; natomiast mało jest w niej dowcipu i owe niespodzianki też nie są dobrze wyzyskane, przeciwnie, zaśmiecone są głupimi i starymi kawałami bulwarowymi.

Grano sztukę dobrze, choć z dużą przesadą. W roli pierwszego męża, wynalazcy-fryzjera popisywał się p. Grabowski, mistrz w grze przesadnej; naturalnie
[8] grał drugiego męża p. Justian, starając się wpaść w ton kolegów.

* * *

P. Antoni Słonimski, poeta zabłąkany między krytyki, od czasu do czasu szaleje w „Wiadomościach Literackich". Pisząc tamże o *Albatrosie* Fijałkowskiego, chlaszcze nie tylko tę sztukę, ale i krytyków za to, że jej nie posiekali na pasztet. P. Słonimskiemu wydaje się, że to wielka sztuka pastwić się nad autorem *Albatrosa*; za jedyne zadanie krytyki uważa on to, żeby trupy padały na prawo i na lewo. Mnie się zdaje, że w krytyce głównie chodzi nie o to, żeby rżnąć, kogo się da, lecz żeby powiedzieć coś pożytecznego, odkrywać i formułować rzeczy ukryte.

P. Słonimski już od dawna prowokuje w ten sposób swoich kolegów od recenzji — po co i dlaczego? Dlatego, że po *Słudze dwóch panów* ma pójść w Teatrze Polskim jego od dawna zapowiadana *Wieża Babel*. Ano, to jest bardzo oryginalny sposób zapewnie-

nia sobie nieobłudnych recenzji. Czekamy więc na tę wieżę Babel — czy będziemy bardzo wysoko głowę do góry zadzierać, aby szczyt wieży zobaczyć. Czekamy po tych gdakaniach na Pańskie jajko, Panie Słonimski, i popukamy po nim, czy jest świeże i pełne.

Teatr Letni: *Potęga reklamy*,
krotochwila w 3 aktach
Roi Megrue Cooper i Waltera Hackett,
przekład Wiktora Popławskiego
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Szczepana Kamińskiego,
premiera 16 I 1927]

[10] Powodzenie kolosalne. Od dawna już nie widziało się, żeby publiczność brała tak żywy udział w tym, co się dzieje na scenie. Widzieliśmy już nieraz — przynajmniej na filmach — jak podczas walki bokserów widzowie powstają z miejsc, zachęcają swego ulubionego czempiona, sami wykonywają rękami mimowolne ruchy bokserskie i wołają: a daj mu jeszcze raz! trzymaj się! oj to to to, to było dobrze! Tak samo było na premierze *Potęgi reklamy*. Każdy życzył bohaterowi: żeby mu się udało! taki tęgi chłopiec! ach, zaczyna się katastrofa — czy aby się obroni? brawo, wyłabudał się, wygrał, zwyciężył! Oklaski towarzyszyły nie dowcipom — których niewiele jest w tej sztuce — ale zamiarom, postanowieniom, tupetom...

Teatr Letni już od dłuższego czasu amerykanizuje Warszawę, a Warszawa chce być amerykanizowana. Ma ambicję nowoczesności. Bluff, rozpychanie łokciami, kłamstwo — oto cnoty, o których konieczności chcą być przekonani warszawianie. Przecież graliśmy na giełdzie, korzystaliśmy ze spadku waluty, robiliśmy dwuznaczne interesy — to wszystko potrzebuje jakiegoś filozoficznego uzasadnienia. I oto teraz uza-

sadnienia przychodzą nam z Ameryki w lekkich komedyjkach. Cóż, że Perzyński, że Winawer przeciwstawią temu malutką tamę? Nie będą mieli po swojej stronie ani żywiołowej sympatii, ani zrozumienia.

To, co bohater robi, jest w gruncie rzeczy niemoralne. Jest to syn milionera, króla mydlanego. Wiemy z kilku dzieł (np. Lorrimera *Listy milionera do syna*), jak milionerzy tamtejsi wychowują swoich synów: puszczają ich na głęboką wodę, niech sami zarabiają, a tato czasem dopomoże. Taki eksperyment wychowawczy mamy i tutaj. Młody Rodney próżnuje, ojciec nim pogardza, tym bardziej że smarkacz chce się żenić — z kim? ze stenotypistką ojca. Więc Rodney buntuje się, pokaże ojcu, gdzie raki zimują, będzie — pracował. A na czym polega jego praca? Dawniej początkujący milionerzy lub synowie milionerów zaczynali od sprzedawania zapałek na ulicy i powoli (lecz powolność amerykańska jest sto razy szybsza niż nasza) dorabiali się majątku. Dziś jest trochę inaczej. Synalek zaczyna od konkurencji i humbugu. Aby założyć przedsiębiorstwo konkurujące z ojcem, wymyśla przede wszystkim nową markę: „Mydło trzynastka fatalne dla brudasów". Mydła tego jeszcze wcale nie ma, ani nawet pieniędzy na fabrykę, a już reklama idzie w świat. W świat jak w świat, ale przede wszystkim popod nos taty, aby go rozdrażnić i zmusić do wykupienia konkurencyjnego interesu. Oto, jak się robi biznes: kupuje i sprzedaje się fikcję, ale pieniądze są realne.

Ale tato, choć przedsiębiorca starej daty, nie uznający reklamy, jest nie w ciemię bity. On to przecież sam wdrożył tę całą intrygę — co za psycholog! — on wynajął sprytną stenotypistkę, zdopingował syna, zmusił go do buntu. Cieszy się — ale tylko trochę. Sposób, w jaki Rodney wziął się do „pracy", za-

czyna się ojcu nie podobać. To nie jest solidny interes. Wprawdzie pomaga mu po kryjomu w taki sposób, że pozwala niektórym fabrykom strustowanym sprzedać Rodneyowi swoje zwykłe mydło, aby je potem Rodney mógł sprzedać jako „trzynastkę". W końcu jednak za dużo mu już tego bluffu i szachrajstwa, postanawia już zlikwidować całą intrygę, gdy wtem — wybucha mina założona przez Rodneya: reklama zaczyna działać! Zewsząd sypią się zamówienia! „Stary" jest zwyciężony i przekonany — do syna, do reklamy, do stenotypistki. Rozczula się, wchodzi w spółkę ze zwycięzcą. Sens moralny ostatecznie jest taki: dobra jest reklama, ale trzeba też mieć i mydło na sprzedaż. Stare mydło z godłem
[12] „trzynastki" będzie się sprzedawało — nie trzynaście, ale trzy razy drożej. A kto tę różnicę zapłaci? Któż, jak nie konsumenci, może Europa. Dobrze im tak, niech płacą za cywilizację, brudasy.

Sztuka nie zawiera żadnych przejść psychologicznych, tylko same finansowe. Akcja jej polega na coraz to innych szachrajstwach. Szczególne jest w niej to, że powodzenie reklamy ma się przyjąć na wiarę, jako coś niewątpliwe, i publiczność, która zawsze jest rada figlom płatanym Panu Bogu, przyjmuje też to powodzenie na wiarę. Pisarz angielski pokazałby tę historię może od innej strony: wprowadziłby konsumentów mydła, jak z wolna podlegają oddziaływaniu reklamy. Pokazałby psychologię reklamy — jak najgłupsza rzecz, systematycznie wmawiana, jednak się w końcu utrwala. Byłby to dramat „unanimistyczny", to znaczy dramat duszy zbiorowej, taki, jaki np. Jules Romains przeprowadza w powieści *Donogoo-Tonka*, gdzie całe miasto powstaje dopiero jako skutek reklamy o gotowym już mieście.

Grano sztukę z wielkim i zwycięskim humorem. Ale o sposobie tej gry da się to samo powiedzieć, co

o wystawieniu *Tego pierwszego* w Teatrze Ćwiklińskiej: aktorzy snadź nie dowierzali efektom samej sztuki i pomagali im z zewnątrz. Humor ich był nie tyle sugestywny, ile nieco natrętny i hałaśliwy — przeciągano, dodawano kawały niemal operetkowe (szturchańce). Kucharz ufał więcej swojemu sosowi niż smakowi mięsa zwierzyny. Ale cóż — publiczność tak jest spragniona zwycięstwa szwindlu, że solidaryzuje się z aktorami w każdej scenie. A może kucharz dostrzegł, że w gruncie rzeczy sztuka przeprowadzona jest słabo, że jej wątek jest szczupły, a dialog bez europejskich finezji, i dlatego postanowił puścić w ruch cztery najlepsze aparaty oszałamiające (Zelwerowicz, Lindorfówna, Hnydziński, Kurnakowicz)? Wyjątek stanowił p. Orwid, który grał starego milionera charakterystycznie i statecznie, bez przesady i bez kawałów. Cała sztuka byłaby osiągnęła takie samo powodzenie, gdyby także inni aktorzy grali w tym samym stylu — czy sam jej wątek wystarczyłby na to, czy humor wytrysłby sam przez się z sytuacji, bez wyciskania go? Trudno odpowiedzieć. [13]

Kontrastem do gry p. Orwida była gra p. Zelwerowicza w roli Peala, apostoła reklamy i humbugu: karykatura, żywe srebro, gadulstwo, optymizm, szampan. Ale mam wrażenie, że wszystkie atuty tej roli zostały już wystrzelone w akcie 1, w 2 i 3 było już tylko powtarzanie się, chwilami nużące. Ta rola jest za mała, żeby ściągać na siebie tyle ciekawości.

Literacki morał z tej premiery jest następujący: gdyby nasi autorowie pisali z takim „wyrównaniem" (handicap) dla dzisiejszej publiczności, jak ci amerykańscy, gdyby mieli po swojej stronie od razu tyle serca i solidarności, mieliby powodzenie dwa razy większe od tamtych (o warunkach tej solidarności już się rozpisywać nie chcę).

BIBLIOTEKA NARODOWA

Ponieważ Teatr Letni jest już raz na tej drodze, radzę mu, by wziął pod rozwagę, czy nie dałoby się zagrać teraz sztuki Balzaca pt. *Mercadet*, ale z tym pierwszym zakończeniem — optymistycznym. Przepraszam, że się tu wtrącam w domenę p. Boya-Żeleńskiego, ale chodzi o to, żeby ten teatr, który tak ciężko i wesoło pracuje na chleb dla reszty rodziny Teatrów Miejskich, zarabiał dalej na rozmiłowaniu się publiki w „ludziach interesu". Zdaje mi się, że narodził się swoisty sentymentalizm interesu i szelmostwa (pod pozorami nowoczesności), i ten trzeba wyzyskać.

Teatr Polski: *Sługa dwóch panów,*
komedia w 3 aktach, a w 6 odsłonach
Carla Goldoniego
[przekład „scenariusza" z oryginału włoskiego
Edwarda Boyé,
adaptacja, inscenizacja i reżyseria Leona Schillera,
dekoracje i kostiumy Karola Frycza,
muzyka na motywach z epoki — Bronisława Rutkowskiego,
tańce w wykonaniu zespołu Tacjanny Wysockiej,
premiera 26 I 1927]

Rzecz dzieje się w Wenecji, w czasie karnawału, więc jest aktualna, choć liczy sobie 150 lat. To tło karnawałowe dodał właśnie p. Leon Schiller, muzykę na motywach epoki ówczesnej skomponował p. Bronisław Rutkowski, dekoracje i kostiumy zrobił p. Karol Frycz. Tańce wykonał zespół pani T. Wysockiej. Przekładu „scenariusza" z oryginału włoskiego dokonał p. Edward Boyé. Słusznie nazywa się to „scenariuszem", gdyż sztuka w obecnej postaci jest po części jakby filmem, który reżyserował p. Schiller. Przedstawienie było miłe nawet dla tych, którzy nie przynoszą z sobą do teatru żądzy ujrzenia rzeczy starych. Tańce, śpiewki, prymitywna akcja, służący Truffaldino, który dostaje kijem raz od jednego, to znów od drugiego pana, ale za to nie dostaje jeść — jego figle i nieszczęścia — dalej gadatliwy doktór z Bolonii, skąpy tato Pantalone, gruby oberżysta Brighella, sprytna subretka Smeraldina — prócz tego dwie parki miłosne — cały aparat dawnej komedii improwizowanej został wskrzeszony, aby na nowo widownię rozbawiać. Naprawdę — tylko rozbawiać, bo o rozśmieszeniu nie ma mowy: kawały Truffaldina są dobre dla niewybrednej publi-

czności, są to kawały cyrkowe — publiczność wybredna może się w nie wczuwać tylko za pomocą perspektywy historycznej: że niegdyś ludzie przy nich pękali ze śmiechu.

Wyreżyserowana jest sztuka zgrabnie i — co na specjalną pochwałę zasługuje — z większą dyskrecją, niż to bywało w dawnym Teatrze im. Bogusławskiego. Rolę główną grał p. Maszyński i osiągnął duży sukces. Jego Truffaldino był co prawda bardziej głupkowaty niż sprytny, ale to jest przecież nie charakter, ani nawet pewien typ służącego, lecz błazen, który ma zabawiać publiczność już to jako przedmiot, już jako podmiot dowcipów. Dobrze śpiewał i nawet okazał ta-
[16] lenty gimnastyczne. W grze jego nie było pustych miejsc, zawsze sobą interesował.

Tak więc przedstawienie się udało i powinno mieć powodzenie. Zapytać się jednak wypada, dlaczego w wyborze takich wskrzeszeń musimy naśladować zagranicę? Fakt, że tę sztukę wybrał sobie do reżyserowania Reinhardt, powinien by ambitnego reżysera polskiego raczej zachęcić do omijania jej.

Drugie pytanie: po co się w ogóle wystawia takie wykopaliska? Czy na to, aby zrekonstruować przeszłość? Czy to jest ciekawość archeologiczna? Ale przecież i tak nie odtwarza się tej przeszłości wiernie, pomaga się jej nowymi dodatkami. Zresztą choćby się ją nawet odtworzyło, to co z tego? Jedyny sens takiego galwanizowania przeszłości byłby ten, że schodząc do prymitywu, w dół, szuka się źródeł sztuki teatralnej i dramatycznej w ogóle, że ukazuje się różne jej możliwości i perspektywy, dziś zaniedbane, że więc teraźniejszość w ten sposób się wzbogaca i komplikuje. Rozumiem to oczywiście nie tak, żeby dziś naśladować commedia dell' arte i przesadzać jej stare sztuczki na nowy grunt, jak to czyni Jewreinow — lecz

tak, że oto przywraca się chwila nieszablonowości, chwila narodzin, komuś przychodzi jakaś zupełnie nowa myśl i sztuka po tym cofnięciu się wchodzi na drogę trzecią. Lecz takiego wrażenia nie osiągnąłem ani tutaj, ani w Wiedniu, gdzie przypadkiem widziałem tę sztukę w reżyserii Reinhardta w Volkstheater. Nie wdaję się wcale w porównywanie naszych sztuczek z tamtymi, gry Maszyńskiego z grą młodego Thimiga. To jest obojętne. Chodzi mi o rację tego rodzaju wznowień. Widzę tę rację tylko w upodobaniach snobistycznych. Stworzono po prostu nowy szablon. Arcysnob Reinhardt zasnobił teatr europejski na wiele lat i odwrócił uwagę teatralistów od godniejszych zadań teatru. [17]

* * *

W pewnym związku z tym, co powyżej powiedziałem, muszę wrócić do poruszonej przeze mnie w ostatnim felietonie teatralnym sprawy wystawienia sztuki A. Słonimskiego *Wieża Babel* w Teatrze Polskim. Dowiedziałem się, że sens tej notatki pojęto tak, jak gdybym się ja odgrażał, że jeżeli ta sztuka zostanie wystawiona, to ją „zerżnę". Ale gdybym ją naprawdę chciał „zerżnąć", tobym się zaczaił i nigdy bym tego nie zapowiadał. Dla człowieka subtelnego, który umie czytać między wierszami, jasne jest, że właśnie taka „groźba" z góry uniemożliwia mi jej wykonanie, nawet właśnie krępuje mi ręce. Cel mojej notatki stawiam teraz otwarcie: ponieważ wystawienie tej sztuki napotyka na przeszkody, pragnę utorować jej drogę. Nie ja robiłem grupie skamandrytów reklamę. Hegemonia jej jest skutkiem po części ich talentu, po części koniunktury. Ale skoro już raz społeczeństwo tę hege-

monię uznało i powiedziało: tu widzę przyszłość, to wynikają stąd te konsekwencje, że gdy pierwszy skamandryta puka do wrót teatru, powinno mu się je otworzyć. Będzie to w każdym razie — wypadek teatralny. Może i upadek. Ryzyko jest. Skamander, a zwłaszcza p. Słonimski mają wiele wrogów. Można głosy z góry porachować. Mimo to sztuka powinna być wystawiona. W felietonie „Robotnika" dozna ona oceny bezstronnej i sprawiedliwej, o ile to w mocy ludzkiej — a nawet życzliwej, o ile rzeczywiście okaże się w niej jakieś nowe usiłowanie twórcze.

Teatr Mały: *Nasza boginka*,
komedia w 4 aktach Maksyma Bontempellego,
przekład Zofii Norblin-Chrzanowskiej,
dekoracje K. Frycza
[reżyseria Karola Borowskiego,
premiera 29 I 1927]

W romantycznej komedii Grabbego *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie* jest scena, w której uczeni — dosłownie — łamią sobie głowy, lub raczej, ponieważ w niemieckim jest na to wyraz „zerbrechen" — rozbijają, tłuką sobie głowy kamieniami i w ten sposób głęboko się namyślają. Takie zbyt ścisłe wzięcie przysłowia mamy w komedii współczesnej Bontempellego, podobno już sławnego Włocha. Suknie robią człowieka! Oczywiście nie jest to dosłowność w tym znaczeniu, żeby suknie popełniały na scenie coś niemoralnego. Lecz gdy dotychczas mniemaliśmy, że chodzi tu o ten sens głębszy: jak cię widzą, tak cię piszą — sens, który już dostatecznie przesadnie wyraziła znana komedia węgierska *Dobrze skrojony frak*, tu, w komedii włoskiej, suknie awansują jeszcze wyżej, stanowią o charakterze człowieka, bez sukni człowiek jest zerem, lalką. Pani Boginka, póki jest — w kąpieli, jest prawie manekinem. Akt I zaczyna się od tego, że właśnie wstaje z łóżka, porusza się i mówi maszynowo, niesamowicie, jak lalka z *Opowieści Hoffmanna*. Wdziewa suknię fioletową i ta wlewa w nią charakter łagodny, miękki, uległy dla mężczyzn,

trochę leniwy; przebiera się w żółty kostium sportowy — nagle staje się energiczna, zuchwała, drwi z mężczyzn; przymierza kostium Agrippiny — zaraz padają jej z ust słowa cyniczne. Dzięki tym zmianom w sztuce tej, zwłaszcza w pierwszym akcie, jest życie jakby filmowe, ruch i gest stają się równie ważne jak słowo, a ogromna szafa z sukniami, stojąca w głębi, nie jest li tylko dekoracją, lecz sprzętem symbolicznym, powiedzmy: kopalnią niespodzianek, prawdziwą garderobą odmian duszy ludzkiej.

Dodajmy do tego subtelny i miękki dialog w dwóch pierwszych aktach, dialog świeży i oryginalny. Nie padają zwroty dialektyczne ani paradoksy, ani głębokie
[20] myśli — ludzie mówią o codziennych rzeczach. Ale od razu roztacza się jakby atmosfera tajnego porozumienia, dowcip płynie z tajemnicy, polega na jakichś pomyłkach i zamieszaniu pojęć; zdawałoby się, że ten dowcip korzysta z kolizji świata fantastycznego z realnym, lecz mimo to pozostaje on tak zagadkowym, że nie psuje fantastyki, owszem, jeszcze szczelniej ją konspiruje. W ten sposób zwłaszcza zadurzenie się dwóch panów: Wulkana i Marka, w Bogince wyobrażone jest jako mające w sobie szczególny czar — czar znowu dosłownie, są to bowiem ofiary czarownicy.

Dodajmy w końcu dwie dowcipnie pomyślane figury: Krawczyni, która jest właściwą sprzedawczynią tych cudów, i doktora, który badania swoje przeprowadza tylko w nieobecności chorego i stetoskopem bada nie jego serce, lecz — meble (znowu poetycka przesada na temat przewagi środowiska w kształtowaniu nie tylko duszy, lecz i ciała, i zdrowia ludzkiego).

To wszystko razem daje przecież wrażenie nowe i przyjemne, i dlatego dobrze się stało, że nas z tą sztuką włoską zaznajomiono. Warto było! Wprawdzie p. Kiedrzyński, dramaturg, powiada, że nie warto, że

to jest bzdura i że w ogóle teatry źle czynią, idąc na lep zagranicznej reklamy, a zaniedbywując sztuki rodzime. Potrafię się upomnieć o sztuki rodzime, ale czy w takiej ogólnikowej uwadze nie mieści się odrobina — niepotrzebnej — zazdrości? Jeżeli p. Kiedrzyński nie może absolutnie dojrzeć, co w tej sztuce jest cennego, to poniża go to jako dramaturga. Sztuka Bontempellego nie jest wcale objawieniem, jej wartości są filigranowe — ale świadczy o wysokim poziomie włoskiej dramaturgii, o skomplikowanej atmosferze twórczej. U nas by się ona narodzić nie mogła, właśnie dlatego, że wszystko u nas się bierze tak powierzchownie i po siekiersku, jak to czyni p. Kiedrzyński z sztuką Bontempellego. A co do jego skarg na krytykę — to odpowiem, że owszem, raczej panuje u nas szantaż: cudze chwalicie, swego nie znacie. Środki na podniesienie dramaturgii u nas nie leżą w absolutnej ochronie cłowej. [21]

W 3 i 4 odsłonie komedii już wątek nie wystarcza. Jesteśmy świadkami jeszcze paru przebrań pani Boginki: w szmaragdowym kostiumie balowym, naśladującym węża, staje się ona — na reducie — jadowitą intrygantką; w szacie mniszki — wpada w ton Savonaroli; gdy narzucają na nią łachman żebraczy — wyciąga rękę po jałmużnę. Lecz jest to już wciąż to samo, a tyrada Wulkana do otwartej szafy z sukniami świadczy, że autor swoją filozofię o wpływie środowiska, a więc i sukien, na człowieka brał zbyt na serio — mniej więcej tak, jak Grubiński w *Niewinnej grzesznicy* wziął zbyt na serio filozofię eleganckiego grzechu.

Gdyby był autor znalazł jakąś komplikację wynikającą organicznie z samego tematu — np. jakiś bunt tej lalki, jej zakochanie się, lub żeby mężczyźni, którzy wiedzą o tym wpływie sukien, zaczęli przeciw sobie

intrygować i każdy życzyłby sobie mieć Boginkę w innej sukni (zawiązek tej intrygi jest) — mógłby był wtedy komedię swoją podnieść na jeszcze wyższy stopień. W każdym razie jest to roślinka włoska oryginalna — porównywanie jej zaś ze sztukami Pirandelli, jak to czyni połowa naszej krytyki, jest tylko wygodnym wykrętem, ot, żeby coś naprędce powiedzieć.

Najważniejszej rzeczy nie zrobił Bontempelli: nie pokazał, jak to rzeczywiście suknie robią ludzi. Uwierzyliśmy mu w I akcie na kredyt — lecz się nie wypłacił. Nasuwa mi się tu porównanie z nowelą Grabińskiego *Szary pokój*! lub jeszcze lepiej z *Błędnym pociągiem*. Wszelka fantastyka, niesamowitość w sztu-
[22] ce może być albo tylko igraszką wyobraźni, albo może się opierać na głęboko schowanej realnej prawdzie, która właśnie tą okrężną drogą najsilniej się wypowiada. Jest błędny pociąg, pociąg-widmo, który napada na inne pociągi, wywołując popłoch, zmusza do ucieczki. I jesteśmy świadkami, jak wpada na stację, gdzie stoi drugi pociąg — czy będzie katastrofa? Nie, pociąg-widmo przejechał na wskroś przez pociąg realny, widać było wachlarze szprych — pociąg-widmo wyjechał drugą stroną i znikł. Co to znaczy? Istnieje realne zjawisko, które widywaliśmy nieraz, gdy siedząc w pociągu, patrzyliśmy na przejeżdżający tuż obok, drugim torem, inny pociąg: za każdym razem mamy to samo dziwne wrażenie niebezpieczeństwa, wielkiej masy, mignięcia i oszołomienia — do tego wrażenia, nurtującego w nas podświadomie, odwołuje się wspaniała nowela Grabińskiego, którą znowuż możemy zakasować zagranicę.

Gdyby był włoski autor ukazał choćby na chwilę głębszą rację tego przysłowia, że suknie robią ludzi, gdyby był ją rozwinął w wizję, byłby nam naprawdę zaimponował. Ale w jego sztuce to przysłowie pozo-

stało szablonem, liczmanem, obojętnym dla nas — choć może piękne panie, przebierające się tak często w karnawał, powiedzą, że spostrzeżenie będące podstawą tej sztuki jest bardzo trafne, gdyż one same i ich mężowie widzą, że jednak humor zależy od sukni (gdy żołądek jest pełny).

Pani Przybyłko-Potocka w roli Boginki nie miała tyle pola do popisu, jakby się wydawało. (Analogiczna rola jest w I akcie *Czerwonego młyna*). Ta niby rola to jest szereg ról, z których jednak żadna nie ma czasu się wyżyć. P. Fritsche w roli Wulkana, jedynego adoratora, który zna sekret Boginki, grał dobrze w pierwszych aktach, ale w ostatnim przemowę do sukien w szafie zepsuł, choć to jest scena popisowa.

PS. Recenzja powyższa była napisana przed zdjęciem sztuki z afisza. Dyrekcja albo słabo się orientuje w doborze repertuaru, albo ma słaby charakter. Szkoda ślicznych dekoracji Frycza.

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera:
Potasz i Perlmutter,
komedia amerykańska w 3 aktach Montego Glassa
[reżyseria Jana Janusza,
dekoracje Elżbiety Mucharskiej,
premiera 1 II 1927]

[24] Według tej sztuki żydowska burżuazja w Ameryce pełna jest cnót szlachetności, choć ma te same brzydkie maniery zewnętrzne, co Żydzi w Polsce. Oby nasi Żydzi z dziejów Potasza i Perlmuttera zaczerpnęli również ochoty do czynów wspaniałomyślnych, do popierania ubogich — ale obawiam się, że tym burżujom nawet amerykańska cnota do serca nie przemówi. Ameryka w ogóle wywozi do nas cnotę na konsumpcję — przede wszystkim w filmach. Pokazują nam, że także cnota jest rzeczą reklamy i sugestii. Utworzył się tam podobno trust dostawców moraliny dla Europy. *Potasz i Perlmutter* umoralniali nas już w filmie, teraz robią jeszcze raz swoją robotę z desek scenicznych. Oby im się to udawało z jakich 50 razy!

Aby się dalej utrzymać w stylu amerykańskim, recenzent powinien by się zastanowić nie nad tym, czy sposób, w jaki pp. Fertner i Skonieczny grali tytułowe role, był właściwy i artystyczny, lecz tylko, czy był pod względem kasowym skuteczny. Otóż kolega z żydowskiego „Dziennika Warszawskiego" twierdzi, że „komizm wynikający z szablonowego parodiowania akcentu żydowskiego zawiódł zupełnie!" Przypuszczam,

że z tych samych powodów, z których tzw. ludowe sztuki napisane gwarą nie zawsze mają powodzenie u ludu.

Głównymi scenami zrobiono sceny krzykliwych kłótni między obu wspólnikami, pełne gestykulacji i żydowskiego har-har. To jest zadanie aktorskie i reżyserskie bardzo wdzięczne. Ale rozwiązano je w sposób najtańszy, najwygodniejszy: wspólnicy wpadają w ferwor i żydowanie zbyt pospiesznie, bez przejść. Aktorzy liczą widocznie na to, że publiczność takie sceny już nieraz widziała, że już wie, jakie to śmieszne; odwołują się więc do gotowego już szablonu. Wyobrażam sobie, że można to było wyreżyserować mniej demagogicznie, a pieczołowiciej, sumienniej, tak jak się w Ameryce reżyseruje film: niechby i Potasz, i Perlmutter obmyślili sobie te słowa, które się mieszają, a nie powtarzali wciąż tego samego, niechby stopniowali swój zapał. Należało się tym kierować, że dla nich samych takie kłótnie nie są „hecą", lecz czymś poważnym, na zewnątrz jest to śmieszne, ale nie dla nich: należało wystudiować psychologię, logikę, obraz akustyczny i kinetyczny kłótni — to by było po amerykańsku.

Niebieski Ptak
[gościnne występy Niebieskiego Ptaka pod dyrekcją J. Jużnego w Teatrze Komedia w Warszawie 3 II 1927]

[26] Parę lat temu Niebieski Ptak był objawieniem dla Warszawy. Aktualną była wówczas — razem z reformą rolną — reforma teatru. W przedstawieniach Niebieskiego Ptaka widziano zarodek, kwintesencję teatru. W ogóle teatr współczesny był wówczas uczniem zdegradowanym do niższej klasy; nakazywano mu się uczyć od commedia dell'arte, od teatru marionetek, teatru Szekspira, kabaretu itp. Dziś zapewne już nikt nie będzie przypisywał Niebieskiemu Ptakowi roli pionierskiej dla teatru, ale to, co pozostało, jest również dostatecznie ciekawe, miłe i godne poszanowania: nowy gatuneczek, miniatura, coś, co powinno było powstać w czasach rokoka, naczynie, które może pomieścić w sobie w skrócie, w chwilowym błysku zarówno tragiczną głębię życia, jak jego humor. Ktoś, komu pierwszy raz wpadło na myśl, aby uruchomić żywy obraz i kazać mu śpiewać, był genialnym albo tylko przypadkiem natrafił na żyłę nie znanego jeszcze szlachetnego kruszcu, *Burłaki* i *Katarynka* są poemacikami nieśmiertelnymi — i nic dziwnego, że gdy Niebieski Ptak przywiózł *Burłaków* do Ameryki, znakomity reżyser Cecil de Mille tak się nimi zachwycił,

że wziął ich za punkt wyjścia swego dramatu filmowego — na którym Ameryka zarobiła z pewnością sto i dwieście razy więcej niż Niebieski Ptak w ciągu całej swojej wędrówki.

Ten Niebieski Ptak nie jest z tych, co to nie sieją ani orzą, on bowiem zasiewa wszędzie ziarno swojej sztuki, zasiał je w Warszawie, której kabarety wiele się od niego nauczyły.

Teraz powrócił do nas, mając w zapasie dwa nowe programy. Wczoraj zaprodukowano pierwszy, zaczyna go *Smutna Królewna*, którą nadaremnie usiłują rozweselić błazen, niedźwiednik, dopiero chłopiec, który nie bał się jej pocałować, wywołał na jej twarzy uśmiech. *W krainie tulipanów* — jest pamiątką pobytu Ptaka w Holandii. *Avancement* — jest wesołą scenką z rosyjskiego życia koszarowego, *Otello* — pyszną parodią opery włoskiej, dekoracje naśladują widownię, są tam też manekiny widzów, bijące oklaski. *Wielkanoc* — rzecz dzieje się w południowej Rosji na prowincji, są tu przekupki i przekupnie, studenci, wojacy, wieśniacy, kupcy, grajek na bałałajce, huśtawka — wszystko się bawi, przekomarza, śpiewa i tańczy. Nie wyliczam innych darów repertuaru; publiczności najwięcej się podobały *Korki* — korki, które śpiewają o różnych napitkach, do których zatkania służyły. Nad program dano *Burłaków* i *Katarynkę* — dwa obrazy z dna nędzy i niewoli, smutne i beznadziejne, Żeromski w dwóch kroplach.

Czy nie byłoby pożądane, żeby conferencier dla publiczności nie umiejącej po rosyjsku streszczał krótko obrazy, które się mają ukazywać.

Teatr Narodowy: *Zbójcy*,
tragedia w 5 aktach Fr. Schillera
[przekład Michała Budzyńskiego,
nowa inscenizacja Teofila Trzcińskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
muzyka Henryka Adamusa,
premiera 4 II 1927]

[28] Jeżeli się *Zbójców* ma wystawić po to, aby publiczność, zwłaszcza najmłodszą, zaznajomić z tą sztuką, to forma, w jaką *Zbójców* ujął Teatr Narodowy, może uchodzić za wystarczającą. Przedstawienie było poprawne i solidne, ale nie ożywione żadnym zapałem do samej sztuki. Prawdopodobnie nikt, ani reżyser, ani wykonawcy nie mieli do niej przekonania. Cóż dziwnego, jeżeli także recenzenci oschłość przedstawienia zwalili na karb sztuki, ich zdaniem, już gruntownie przestarzałej.

Nie jestem zwolennikiem czerpania z przeszłości, ale jeżeli się to już robi, to musi się okazać na to legitymację. Nie jestem też zwolennikiem nowoczesnej nagonki na naturalizm. Ale jeżeli się już *Zbójców* wystawia, to musi się to robić w stylu jaskrawo ekspresjonistycznym, musi się uderzyć w najwyższy patos, kontrasty podkreślać, a nie zacierać, płakać, krzyczeć, wygrażać pięściami, szaleć. Karol musi być kwintesencją cnót rycerskich i zadzierzystości młodzieńczej. Franciszek czarnym charakterem, takim, „jak to w książce stoi" — demonem. Nie obawiać się „rozdzierania kulis". W tym właśnie sztuka, żeby nie było szmiry i szarży,

ale żeby jednak także korzystać z prawa do tej przesady i tego wysokiego patosu, które ma szmira, tylko to prawo uszlachetnić. Zdaje mi się, że w ten sposób grywa się teraz *Zbójców* w Niemczech, że oni święcą swój renesans.

Grano u nas z „artystyczną powściągliwością", z „umiarem". Niestety! Wydobywano z Karola i Franciszka nie to, co w nich jest nadludzkie, lecz to, co jest ludzkie. Po co uzasadniać, po co ich czynić prawdopodobnymi! Zupełnie mylna droga!

Specjalnie Franciszek: nadużycie szeptu, chrypienia, irytacji. Dobry aktor powinien grać bez tych pomocy. Szczęśliwe były te momenty, w których wyprostowuje się i odpręża jak zdeptany wąż. Wielki monolog przeciw miłości braterskiej mija bez wrażenia, bo jest ujęty jako rozumowanie, kalkulacja, nie jako bunt. Franciszek powinien cedzić truciznę swoich myśli w publiczność, porwać ją, zachwycić, ale nie kryć się przed nią. Musi być „raport" z publicznością — nie ten głupi z Reduty, polegający na mechanicznym skakaniu z widowni na scenę i na odwrót — żeby aktor przed nią otwierał swe serce. Monolog — należało mu nadać nową rację. Czy nikt o tym nie pomyślał, że wielki monolog po długim czasie zjawia się tu po raz pierwszy?

Opowiadanie Franciszka o sądzie ostatecznym do połowy zepsute szeptem i chrypieniem. Za to moment „nie przebaczył!" uchwycony doskonale. Ale całość bez grozy, bez siły, bez skruchy. To należy ewentualnie bardziej deklamować niż grać. W chwili gdy bandyci zaczynają się za kulisami dobywać do zamku, napięcie w grze Franciszka na scenie ma się kulminować tak, aby mu można było uwierzyć, że to zapewne szatani.

Jeżeli tych wszystkich wrażeń i efektów nie można uzyskać, to nie trzeba grać *Zbójców*.

Gra Węgrzyna (Karol) jak zwykle niedbała, bez przekonania (byłem na drugim przedstawieniu, może mu się już znudziło). Czasami działa piękny i wielki głos. Czasami pociska i Węgrzyn sprężynę patosu, zresztą flegma, zresztą jest aż zanadto naturalny, arcyludzki. Monolog filozoficzny do pistoletu recytuje, stojąc w jednym miejscu, i marnuje go oczywiście kompletnie. Tę rolę powinien był grać Solarski albo Jan Szymański, który grał Spiegelberga i jako Spiegelberg przykrywał Karola swoim zapałem i patosem. Tego być nie powinno. Tę rolę powinien był dostać aktor „niesympatyczny".

Jedynie pp. Jaroszewska i Chmieliński mieli ten
[30] patos, jaki *Zbójcom* przynależy.

Reżyseria. Sceny w zamku w drugiej połowie sztuki można było ściągnąć. Scena w Lasach Czeskich wypadła niedobrze. Dekoracja (zdaje się jeszcze z Lasu Ardeńskiego, z *Jak komu się podoba*) niewłaściwa, za ciasna, drzewo w środku przeszkadza, dzieli scenę gwałtownie i bez potrzeby na dwie części. Masa zbójców słabo uruchomiona, masowość nie polega na liczbie. Wejście Moora z Rollerem słabo przygotowane, gubi się również w masie. W ogóle brak, że tak powiem, wcięć, podziału akcji na etapy, każdy o innej charakterystyce. Gdy wchodzi pastor, to powinno to być coś nowego. Pastor powinien być gruby i śmieszny; jego przemówienie ma być jednolite, skontrastowane z patosem Moora! Niechby lepiej pastor stał w górze w jednym miejscu, a nie przeciskał się niepotrzebnie przez tłum — podkreślając przez to ciasnotę miejsca. Teraz Karol ma wielką dopingową mowę, przywiązuje się do drzewa — lecz jeśli w tym celu musi przechodzić w bok, między ciżbę, to znów zatraca się plastyczny rysunek tej sceny, która także w proporcjach oddalenia, w rozmieszczeniu postaci powinna

niejako odbijać charakterowe i duchowe relacje osób względem siebie: Karol względem pastora — pobijając go, Karol względem kolegów — napinając ich odwagę do najwyższego stopnia. Jeżeli nie, to rozmieszczenie jest w ogóle przypadkowe i bez sensu.

W ten sposób mógłbym przechodzić scenę po scenie. Np. dekoracja daje obraz zachodzącego słońca i jeden ze zbójców zauważa: jak wspaniale słońce zachodzi! Wtedy opodal — zanadto daleko — leżący Karol powiada: „Tak umiera bohater"! Jest w tych paru zdaniach poezja i patos, który by można wydobyć — gdyby Karol nie leżał, gdyby się naprawdę wpatrywał w słońce i powiedział to po chwili zadumania itp. Ale na to trzeba mieć do autora i do tekstu przekonanie i pewną miłość.

Przepraszam, że się wtrącam w fachowe sprawy — ale każdy tu jest fachowcem, gdy zna sztukę tak dobrze jak ja; robiłem z niej kiedyś pracę seminaryjną i mam najdokładniejsze czucie do tego, jakie która scena powinna robić wrażenie.

Przeciwko sposobowi wykrojenia tekstu miałbym też wiele zastrzeżeń.

Teatr Letni: *W rajskim ogrodzie*,
komedia w 4 aktach
R. Bernauera i R. Oesterreichera
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Szczepana Kamińskiego,
premiera 13 II 1927]

[32] Wygrałem dolara. Założyłem się, że po tej premierze co najmniej paru recenzentów napisze: sztuka niemiecka, a więc ciężka, zakalcowata. Tego dowcipu z zakalcem używała jeszcze ciocia Zapolska. Wszystko to mieści się w podręczniku dla recenzentów, zwanym w Krakowie *Małym Prokeszem*. O włoskich sztukach powinno się pisać, że są robione na starej oliwie, o węgierskich, że to gulasz z papryką, o żydowskich, że są „mózgowe" itp. Tylko Francuzi mają względy, jakkolwiek np. Sarment jest bardzo ciężki i niemądry.

W ostatnich czasach przypadkiem zagrano trochę sztuk niemieckich. Już przy *Zbójcach* Schillera korciło niejednego recenzenta napisać, że jednak ci Niemcy mają zawsze żyłkę zbójecką, ale dopiero gdy pp. Bernauer i Oesterreicher weszli ze swym produktem na scenę, urządzono im prawdziwe Psie Pole, pogrom, Grunwald. Mój przyjaciel upierał się, że tak nie będzie, i przegrał dolara.

Naprawdę ta sztuka jest wcale niezła. Zazdroszczę zblazowania (sztucznego?) niektórym kolegom, ja sam wcale się nie nudziłem, otrzymywałem w każdym akcie pewną porcję wrażeń, które mi teraz przychodzi

rozsegregować i określić. Nic jest to komedia dowcipna w tym znaczeniu, żeby „tryskała" dowcipami, ale bo też życie żadnej komedii nie zasadza się na dowcipach — może być doskonała komedia pozbawiona zupełnie dowcipów i doskonała tragedia iskrząca się dowcipami. Komediowość tej komedii polega na okrężnych i niespodzianych, a sprytnie obmyślonych drogach, którymi idzie akcja. Niektórym kolegom podobało się określić gatunek tej sztuki jako bombę, operetkę, film. Ja bym tu użył szczęśliwego wyrażenia Witkiewicza: jest to sztuka bebechowa, po niemiecku: Rührstück. Zakłada petardy i powoduje ich wybuchy, buduje zręcznie wrażenia, napina i naciąga sytuacje, nie robi jednak żadnych odkryć, nie rozwiązuje problemów, owszem, ażeby dojść prosto do celu, odwołuje się do gotowych i już szablonowych dyspozycyj w duszy widza. Jest to ten sam gatunek, jaki uprawia we Francji np. Bernstein. [33]

Główną sytuacją jest scena w III akcie, gdzie właśnie wszystko jest już przygotowane do ślubu: na stole prezenty, panna młoda jest już w sukni ślubnej, ozdobionej koronkami brabanckimi otrzymanymi od ciotki pana młodego, on sam, docent uniwersytetu, oczekuje nerwowo tylko jeszcze przyjścia ministra, który ma wziąć udział w obrzędzie. Aż tu obok coś się psuć zaczyna: panna młoda, która ma przeszłość wprawdzie uczciwą, lecz niewyraźną i dwuznaczną, pod wpływem szantażu decyduje się wyznać swą przeszłość panu młodemu i wyznaje ją: jest baronówną, lecz tylko adoptowaną, z zawodu jest śpiewaczką tinglową. „Czemuś tego przedtem nie wyznała?" Bo bała się jego utracić, bo gdy się jej raz szczęście w życiu uśmiechnęło, nie chciała go zmarnować. Oszustka? Tak i nie, owszem, przeciwnie. Teraz jednak jej wyznanie przychodzi nie à propos, bo już minister nadjeżdża.

Sytuacja zbudowana oryginalnie i ma w sobie nerw życia: tragizm nie może się w pełni rozegrać, ponieważ automatyzm życiowy na to nie pozwala! Małoduszny narzeczony godzi się już nawet i taką pannę poprowadzić do ołtarza, byle na razie uniknąć skandalu — ale w oś wpada nowy kamyczek: człowiek, który pannę młodą szantażuje, jest właśnie przyjacielem narzeczonego, ten zaś, wierząc bardziej jemu niż jej, chce ją zmusić, aby go przeprosiła. Tego jest już pannie młodej za dużo; rzuca narzeczonemu w twarz słowo: ścierwo! zrywa koronki, zdziera z siebie suknię i w najprymitywniejszej bieliźnie (zamierzona była może nagość?) staje przed ministrem, który właśnie na
[34] tę chwilę przychodzi. Zdumionemu dygnitarzowi oświadcza „naga" kobieta, że ślub się nie odbędzie, ponieważ właśnie ona, a nie on, zerwała małżeństwo!

Efekt jest duży i dobry. Czy filmowy lub operetkowy? Dawniej nazywało się to coup de théâtre. Polega on w danym wypadku na chwilowo największym skoncentrowaniu sympatyj po jednej stronie. Ale okupione jest ono grubym fałszem życiowym: ta tinglówka jest zbyt nadzwyczajna. Nie przebywa się bezkarnie w tinglu i już kto tam wchodzi, jest zazwyczaj w ten lub ów sposób na bakier ze zwykłymi wyobrażeniami o cnocie. O tyle też przykrą jest ta sztuka, że zmusza do pewnych wzruszeń i sympatii, które rozum i doświadczenie życiowe podaje w wątpliwość. Ale to właśnie bywa cechą tego rodzaju sztuk bebechowych. I nie tylko ich: w *Damie Kameliowej*, w Zapolskiej: *To, o czym się nie mówi*, w Żeromskiego: *Dziejach grzechu*, mamy do czynienia z podobnymi przymusami, przeciw którym buntuje się poczucie psychologiczne. Oczywiście, kto tego poczucia nie ma, słucha takiej sceny z zupełną dobrą wiarą, a że takich ludzi jest dużo, tego dowodzi np. powodzenie *Trędowatej*.

Nie można jednak powiedzieć, żeby ci autorzy zanadto ułatwiali sobie zadanie. Obok scen drastycznych lub kokieteryjnych są tu często szwy niewidzialne, subtelniejsze, i jako takie znamionujące już obecność nie rzemiosła, lecz sztuki. Samo założenie jest nie takie bagatelne: w tinglu obsługuje dziewczęta pani baronowa, która zubożała podczas wojny — ciuła ona sobie pieniądze, aby na czas urlopu wyjechać na Rivierę, tam być panią całą gębą, ubierać się wykwintnie, grać w brydża z dygnitarzami. I ta baronowa właśnie bierze z sobą w podróż pannę Tilly, ową sympatyczną tinglówkę. Riviera — rajski ogród! Nic dziwnego, że odetchnąwszy tym powietrzem, Tilly musi oszukać mężczyznę, w którym się zakochała. Do delikatnych rysów należy np. i to, że wyznanie w III akcie nie jest wynikiem samej tylko szlachetności, lecz i przymusu — grozi jej szantaż. Są tego rodzaju subtelności także w akcie IV. Bohaterka otrzymuje korzystne, lecz dość kompromitujące oferty pieniężne. Chce ją zaangażować kabaret, ale pod warunkiem, że odegra swoją własną rolę w sketchu, który jest osnuty na tle jej skandalu. Tilly odrzuca ofertę z oburzeniem, ale gdy później bogaty, ekscentryczny i stary książę ofiarowuje jej swoją rękę, z tym samym mniej więcej warunkiem — bo Tilly musi wejść do jego zamku po schodach w tym samym kostiumie, w którym porzuciła swego narzeczonego — Tilly tym razem przyjmuje. Cóż się stało? Gdyby to był „melodramat" à la *Trędowata* Mniszkówny, narzeczony byłby wrócił skruszony, przekonany o wyjątkowości i szlachetności swojej wybranej. Tu inaczej — narzeczony przysyła jej ofertę: 50 000 mk odczepnego, ale żeby nie robiła już żadnych skandalów. To rozczarowanie skłoniło Tilly do decyzji — obiera los świetny, lecz okupuje go upokorzeniem.

P. Boy-Żeleński twierdzi, że sztuka ta jest stronniczą satyrą na owego docenta niemieckiego i jego mieszczańską rodzinkę — bierze stronę docenta i powiada, że miał on rację, bo z chwilą takiego wyznania panny młodej przed ślubem, stanowisko jego stało się istotnie bardzo kłopotliwe. Tak jest! Ale ten zarzut jest właśnie dla autorów komplementem. Świadczy on, że postarali się o to, aby i stanowisko pana młodego dobrze ufundować, nie czynić go głupcem. Nigdzie na świecie, tak jak w Niemczech, nie jest znany postulat równych uprawnień w dramacie. Lecz p. Boy robi z tego *Moralność pani Dulskiej* — równie dobrze mógłby wspomnieć o *Lekkomyślnej siostrze*, gdzie satyra jest gruba i tania.

Przypuszczam, że zawiniła tu nieco reżyseria, która gwoli schlebienia szowinizmowi widzów skarykaturowała tę część osób w sztuce. Jeżeli tam jest satyra, to tylko zdawkowa, bez pretensji odkrywczych, tyle, ile wystarczy do wydobycia kontrastu i efektu w III akcie.

Zresztą reżyseria była znakomita, nie uroniono ani jednego „napięcia dynamicznego", których w sztuce jest dość pełno. Główną rolę grała p. Gorczyńska bardzo pięknie, i nawet z dość mocnymi akcentami. Pani Rotterowa spisała się dobrze w roli baronowej — tylko przemowa w II akcie do dygnitarzy na Rivierze była nieco sztuczna, nie arystokratyczna. Role charakterystyczne nauczyciela tańca i księcia odtworzyli pomysłowo pp. Kurnakowicz i Zelwerowicz. Zapisać należy na dobro reżyserii, że rolę szantażysty-przyjaciela obsadziła aktorem sympatycznym (p. Różycki), unikając przez to zbyt wielkich cieniów w tej sprawie.

Zresztą szczegółowiej o grze nie mogę pisać, gdyż już dużo miejsca zabrała mi odsiecz — nie tyle w obronie Niemców, ile w obronie lepszych metod krytyki.

Teatr Mały: *Jedyny ratunek*,
anegdota w 3 aktach Franciszka Molnara,
przekład Zdzisława Kleszczyńskiego
[reżyseria Aleksandra Węgierki,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 19 II 1927]

[37]

Najwięcej mi się podoba w tej komedii to, że literat jest w niej bohaterem i zwycięzcą, i to właśnie jako literat. A ponieważ od pewnego czasu toczy się w naszej krytyce urywana i skryta dyskusja nad tym, czy nasi dramaturdzy dorównywają zagranicznym, czy nie — oto jest przykład. Polski autor, gdy przedstawia literata, zawsze go albo zohydza, albo przynajmniej przypnie mu łatkę: a że to pamflecista, a że to papierowy człowiek albo że niedołęga, albo że życie przerabia na literaturę itp. Mógłbym całą litanię nazwisk przytoczyć, począwszy od Krasińskiego i Słowackiego. Tylko Kraszewski stanowi chlubny wyjątek. Polecam ten temat szczególnej uwadze historyków literatury. (Sam o tym też kilkakrotnie pisałem). Jest coś dziwnie staropanieńskiego w tym stosunku literatów do swego zawodu — jakby obawa, żeby ich nie posądzono o zbyt wielką wspólność, a przy tym niezrozumienie zadań literata i jego roli w życiu. Ot, niedawno, przed paru miesiącami, p. Wroczyński wystawił swoją komedię i wyraził się w niej dość pogardliwie o literaturze.

W komedii Molnara nie ma tej sztucznej, rzekomej przepaści między życiem a literaturą, której tak się boją

czy wstydzą autorzy polscy. Jego literat Korth, dramaturg i librecista, ma dobre sumienie swego zawodu i wie, że być literatem — nie używajmy tu szumnej nazwy: poeta — to znaczy panować nad życiem. Nie w tym znaczeniu, jak panuje nad życiem polityk, inżynier, żeglarz czy lekarz, lecz w innym: panować nad duszami. Ta moc jeszcze jest nie rozwinięta, ale czeka ją przyszłość. Oczywiście mam tu na myśli nie tylko zawodowego literata, ale każdego człowieka sztuki, który potrafi w bieżącą rzeczywistość wstawić inną rzeczywistość, fikcyjną, i w ten sposób tamtą zapłodnić. Może to być reżyser teatralny lub filmowy, ale może być nawet polityk, np. Temistokles, gdy zain-
[38] scenizował komedię własnej zdrady, aby jego ziomkowie — otoczeni przez Persów — musieli wygrać bitwę pod Salaminą.

Tyle perspektywy do zwykłej komedii! Ale to nic nie szkodzi. W komedii oczywiście ta moc poety ujawnia się tylko w miniaturze i Molnar musi użyć pewnych sztuczek i prześlepień, aby ją doprowadzić do tryumfu.

Hamlet, aby się przekonać o winie stryja, pisze chytrą wkładkę do sztuki, którą mają odegrać aktorzy na zamku, i udaje mu się zdemaskować zbrodniarza przy pomocy — literatury. Korth w komedii Molnara ma trudniejsze zadanie. Idzie o zanulowanie, o wymazanie kawałka życia. Narzeczony, młody muzyk Adam, podsłuchał przypadkiem przez cienką ścianę podejrzaną rozmowę, jaką jego narzeczona, śpiewaczka Anna, prowadzi w nocy ze swoim eks-wielbicielem, aktorem Almadym. W tej rozmowie są takie ustępy, jak: precz z rękami, co za pyszna karnacja, proszę nie gryźć. Fakt niewątpliwy, nauszny, świadkami są także Korth i jego współlibrecista Mondrel. Adam jest przygnębiony na śmierć, sukces operetki zagrożony,

z chwilą gdy w tej trójcy: autor (tj. dwóch autorów), muzyk i śpiewaczka, wybuchną niesnaski.

Korth znajduje ratunek. Pomaga mu okoliczność, że ma do czynienia z aktorami. Pisze w ciągu nocy sketch, który nazajutrz mają odegrać Anna i Almady na jakimś wieczorku. W ten sketch wplata zręcznie cały dialog podsłuchany przez zbyt cienką ścianę. Jest to rozmowa jakiejś markizy z podstarzałym markizem. Największa trudność jest z tą karnacją i z tym gryzieniem. Ale i na to znajduje Korth radę. Te słowa mają się tyczyć brzoskwini, którą markiza trzyma w ręku, drażniąc nią markiza.

Ponieważ zarówno śpiewaczka, jak aktor mają interes w tym, aby Adam się uspokoił, zgadzają się na odegranie sketchu. W III akcie odbywa się niby próba sketchu, podczas której obecny jest Adam. Słucha z coraz większym zdumieniem, słyszy te same słowa i kombinuje: aha, więc tamto to nie była zdrada, lecz również tylko próba! Wstydzi się swych podejrzeń, prosi świadków o milczenie, i tak wszystko dobrze się kończy.

To jest zrąb sztuki. Oczywiście Molnar musiał użyć wiele zręczności, aby to wszystko uprawdopodobnić, aby maszyna złudzeniowa działała zupełnie sprawnie. Zręcznie więc aranżuje nie tylko spryt Kortha, lecz także grę przypadków, które składają się szczęśliwie i dość prawdopodobnie, aby uczynić młodego muzyka na nowo szczęśliwym. Zresztą trzeba dodać, że oszustwo dokonane przez Kortha jest zupełnie moralne. Owa scena, podsłuchana przez ściankę, to były właściwie tylko nieudałe zaloty podstarzałego kabotyna, który miał pewne prawa do Anny — ale niegdyś. Ścianka, zdradzając świadkom tylko część sprawy, a nie wszystko, powiedziała właściwie za dużo, rzuciła potwarz. Korth, przywracając status quo ante, działa na rzecz prawdy, koryguje fałsze rzeczywistości.

Przystawiłem do tej sztuki aparat filozoficzny, nie trzeba jednak myśleć, żeby ona sama była filozoficzną, Molnar nazwał ją nawet „anegdotą", nie komedią. Filozoficzną jest ona chyba o tyle, że skoro biorą w niej udział literaci, mówią o sprawach inteligentnych inteligentnie. Czasem słuchacz skusi się snuć analogię z Pirandellą lub z Jewreinowem. Ale Molnar ma genre własny: bajeczną zręczność konstrukcji, taką, jaką miał niegdyś nie doceniony dzisiaj Scribe. Sławna *Szklanka wody* Scribego, w której dyplomata Bolingbrocke jest panem i aranżerem zdarzeń — to prototyp sztuk tego gatunku. Widz cieszy się nie tyle z dowcipów, ile z tej gry i przewagi ludzkiego rozumu. Ży-
[40] czy bohaterowi, żeby wygrał, współczuje z nim, pomaga mu. To coś takiego, jak walka atletów, ale w materiale duchowym. Gdy w III akcie komedia zaaranżowana przez Kortha udaje się, gdy cała maszyna „klapuje" (zgadza się) cudownie, publiczność cały czas bawi się i raduje, i hałasuje, zaledwie może wysiedzieć na miejscu.

Grano tę „anegdotę" znakomicie. Korthem był pan Stanisławski, wirtuoz w rolach rezonerskich.

* * *

W recenzji z sztuki Bontempellego *Boginka*, którą po dwóch przedstawieniach w Teatrze Małym zdjęto z repertuaru, wyraziłem się, że dyrekcja tego teatru ma widocznie słaby charakter, skoro tak łatwo ulega głosom prasy. Miałem na myśli jeszcze takie samo zajście z *Kochankami* Natansona. Dowiaduję się jednak, że przyczyną główną była krytyka wykonana — nie przez prasę, lecz przez kasę. Na drugie przedstawienie publiczność stawiła się zbyt nielicznie. A więc vis ma-

jor. Ponieważ zalety dyrektora teatru wcale nie polegają na tym, żeby był męczennikiem czy bohaterem straconej reduty, więc cofam słowa: „słaby charakter". Ale zdaje mi się, że wszystkie dyrekcje teatrów źle czynią, zaniedbując kontaktu z prasą co do wyboru repertuaru. Dyrekcje są despotyczne jak rząd Bartla. Oddziaływanie na publiczność powinno być dziełem zbiorowym.

Teatr Polski: *Święty gaj*,
komedia w 3 aktach G. de Caillaveta i R. de Flersa,
przekład Adama Zagórskiego
[reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 25 II 1927]

Teatr Narodowy: *Szkoła żon*,
komedia w 3 aktach Moliera. —
Krytyka „Szkoły żon",
komedia w 1 akcie Moliera,
przekład Boya-Żeleńskiego
[42] [reżyseria Ludwika Solskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 25 II 1927]

Mieliśmy dwa wznowienia z działu komedii francuskiej. Pierwsze dało nam sposobność do rozmyślania nad tym, jak to sztuki się starzeją; drugie nad tym — jak stare zachowują ślady młodości.

Święty gaj grany był u nas kilkanaście lat temu. Była to satyra na francuski departament sztuk pięknych, na orderomanię itp. Wówczas były to dla nas sprawy niemal egzotyczne i niedostępne, dziś mamy już i taki sam departament (przedtem ministerium), i ordery, i różne „itp". Mamy już nawet własną bardzo dowcipną satyrę na ten departament (w *Promieniach* Winawera). Otóż zdawałoby się, że *Święty gaj* będzie dla nas dopiero dziś aktualnym. Onegdajsze przedstawienie było ciekawym eksperymentem pod tym względem. Wynik był — przynajmniej dla mnie — dość ujemny. *Święty gaj*, doskonały jako zbiór dowcipów na pewien temat, jest marny jako satyra. To,

że nikt w departamencie nie zna dokładnie imion dziewięciu Muz, nie dowodzi, żeby departament nie mógł funkcjonować użytecznie. Razi mnie też tępy konserwatyzm autorów. Mówi np. ktoś w komedii o gmachu, który jest utrzymany „w stylu radykalno-socjalistycznym". Albo np. „Sam fakt, że jeden malarz może lepiej malować od drugiego, godzi w zasadę równości!" To jest — po prostu głupie, chociaż może zachwycać kilku naszych dramaturgów, dla których spółka Caillavet i Flers była przez długi czas ekstraktem wykwintu francuskiego i jedynym wzorem komedii.

Dyrektor departamentu jest dostępny protekcji spódniczkowej — kobieta, która nie da mu się oddać [43] w biurze, traci jego względy. To jest już zupełnie ordynarne jako satyra, odwołuje się do instynktów inteligentnego motłochu teatralnego — albo jest naiwne. Oczywiście, wiemy, że we Francji nikt nie bierze tej kochliwości dyrektorów na serio, że jest to stały temat komiczny, żer dla dowcipu. Ale weźmy to raz na serio. Może nie każdy zgodzi się ze mną, ale ja bardzo nie lubię, gdy kto bez dostatecznej przyczyny naśmiewa się z władzy. Dowcipy na temat policjantów, magistratu, posłów — są takim samym tanim, bezmyślnym szablonem, jak dowcipy na temat teściowej albo profesora zapominającego parasol. Objawia się w nich impotencja do prawdziwej satyry.

Uwagi moje wykraczają poza ramy *Świętego gaju*, lecz są na czasie. Kwitnie bowiem u nas dowcipkowanie polityczne od dawna, ale nie ma satyry politycznej. Do satyry trzeba pasji, ideału, wewnętrznego przekonania, chęci poprawiania drugich — tej świętej chęci, która wciąż się rozbija o przeszkody i wewnętrznie się krwawi. U nas panuje właściwie przekonanie nie tylko, że nikt nikogo nie może poprawić, lecz na-

wet że się do tego brać nie powinien, bo byłby śmieszny i głupi. Główną ideologią naszych pisarzy komediowych jest indyferentyzm, obawiają się wciąż jak ognia — posądzenia o doktryneryzm. Gotów jestem udowodnić to na przykładach.

Kabarety pełne są taniej pseudosatyry politycznej. Ci, co ją piszą, po największej części nie znają nawet dobrze spraw polskich ani znaczenia wewnętrznego różnych zatargów politycznych, orientują się w nich według płytkich artykułów dziennikarskich. Przykład: obłaskawiona dworska szopka skamandrytów.

Tę impotencję do satyry zdradza nawet sama jakość dowcipu. Głównym gatunkiem dowcipu, który u nas
[44] kwitnie, jest kalambur. Co to jest kalambur? To jest dowcip o najłatwiejszym mechanizmie. Przekręca się słowa. Dowcip czysto literacki. Nie podgląda on paradoksów życia, nie robi odkryć, nie oświetla niespodzianie bengalskim ogniem różnych utajonych sytuacyj i komplikacyj — tylko przychodzi do gotowego. Bierze już jakieś gotowe, przez innych, przez zbiorową opinię publiczną — ach, jakże nieraz tępą! — urobione zapatrywania i tylko je stylizuje, przystraja w łaskotliwe frędzelki. Jest to dowcip czysto retoryczny, nieodkrywczy.

Przed około pół wiekiem, podczas wojny rosyjsko-tureckiej, belfer niemiecki Juliusz Stettenheim zaczął pisać dowcipne felietoniki, w których udając korespondenta z placu boju, w zgrabny sposób przekręcał nazwiska, przysłowia, cytaty ze znanych dzieł itp. Korespondent nazywał się „Wippchen" i te dowcipki nazwano też „wipchenami". Jakiś czas to się podobało, wywoływało naśladownictwa, później zaginęło, i Stettenheim umarł zupełnie zapomniany. U nas wipcheny kwitną od lat 10.

Tu przechodzę do drugiej premiery. W *Krytyce „Szkoły żon"* występuje napuszony poeta, który kręci

nosem na komedię Moliera — zarzuca jej, że tam brak kalamburów. On bez kalamburów nie wyobraża sobie komedii. I w ogóle razi go ta *Szkoła żon*, jako zanadto gminna. Być może. Gdyby komedie Moliera mierzyć ilością zawartych tam dowcipów, bilans nie byłby korzystny. Ale jest tam coś cenniejszego — pasja satyryczna, ukryta wściekłość. Ta dziś bardziej może występuje na jaw niż dawniej. Nie chciałbym zachodzić na podwórko p. Boya i uszczerbiać jego ulubieńców, lecz zdaje mi się, że komedie Moliera dziś już przestały być zabawne, natomiast silniej zaznacza się w nich nerw społeczno-moralny. I co za niewdzięczność dziejów! Wskutek tego nie są one już dziś tak młode, jak np. komedie Szekspira, które (w czytaniu, nie na scenie!) wiodą nas w Las Ardeński. Wielkość Moliera wymaga komentarza, aparatu filozoficznego (w Boya *Nowych studiach z literatury francuskiej*). Trzeba sobie dopiero uprzytomnić jego problemy i zadania, dziś przestarzałe, jego walki — dziś już rozegrane. Ale uprzytomniwszy to sobie i znalazłszy od niego drogi do naszych walk i zadań, można się w nim na nowo rozlubować. [45]

Zwłaszcza dodana na końcu *Krytyka „Szkoły żon"* wywiera na nas wrażenie dziwnie współczesne. Przypomina się Shaw ze swoim zakończeniem *Pierwszej sztuki Fanny* (nie jestem pewny co do tytułu), przypomina się znowu Pirandello, Jewreinow i inni autorzy, którzy nie poprzestają na oddziaływaniu pośrednim ze sceny, lecz zachowują się także publicystycznie.

Co do samej *Szkoły żon*, to o ile wiem, uważa się ją za protest natury przeciw sztucznemu jej uciskowi z zewnątrz. Arnolf wychowuje sobie Anusię na naiwną gąskę, bo tylko z takiej spodziewa się mieć wierną żonę — lecz młody Horacy szybko sprząta mu ją sprzed nosa. Na nic sztuka, młodość szybko się z nią

upora. Ale od postaci Arnolfa idą nitki tajemne wiążące ją z postacią Mizantropa. Toteż miał pewną słuszność Solski, oddając tę postać jako tragiczną. Można by ją oddać jako typ charakterystyczny, np. jako podstarzałego rozpustnika, który przygotowuje sobie „cielęcinkę", albo jako typ osobliwego pedagoga i pedanta. Solski stosownie do swego temperamentu wolał go wziąć tragicznie — to jest jego drugi skąpiec, który strzeże skarbu i mdleje, gdy mu go wydzierają.

Ze środków gry Solskiego nie jestem zbyt zadowolony: nadużywa złoszczenia się, gniewu. Obserwując tyle lat aktorów, zauważyłem, że to jest najłatwiejszy sposób ożywienia roli. Dykcja wyrazista i rzeźbiąca wiersz po mistrzowsku — ale też wskutek tego tym więcej na jaw wychodzi, że ten wiersz jest rozwlekły i dziś już banalny.

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera:
Tajemniczy Dżems,
komedia w 4 obrazach Mirande'a i Géroule'a
[reżyseria Antoniego Fertnera,
dekoracje Elżbiety Mucharskiej,
premiera 5 III 1927]

Tę sensacyjną sztukę, znaną już dawniej publiczności warszawskiej, można było kilka lat temu oglądać także w kinie. O ile pamiętam moje kinowe wrażenie, powiedzieć muszę, że teatr działa silniej. Kapitalną sceną filmową jest np. scena z ostatniego aktu, gdzie Dżems ma swoją sztuką włamywacką uwolnić dzieciaka zamkniętego w ogniotrwałej kasie; więc zawiązują mu oczy, nacierają ręce papierem szklistym, on wykonywa na gładkiej powierzchni kasy różne chwyty i rękoczyny — słowem, doskonałe wrażenie optyczne. A jednak jakże łatwo teatr pobija film! Tu Dżems jeszcze mówi rozgorączkowanym głosem, wyraża swoją obawę, nadzieję, rozpacz, gdy próby się nie udają, potem radość — i cały efekt jest nie tylko ilościowo silniejszy, lecz także jakościowo wyższy. Gdyby była jeszcze reżyseria dołożyła starań, aby ta scena wypadła także pod względem optycznym interesująco, zwycięstwo byłoby pełne. Co prawda, teatr na ogół nie powinien rywalizować z kinem, ale w pewnych punktach drogi tych obu sztuk się schodzą i wtedy teatr musi filmowi przynajmniej dorównać; nie wolno mu tylko „markować" jak dawniej, lecz

musi korzystać ze zdobyczy kina i stronę wizualną oddać bez zarzutu.

P. Łuszczewski grał Dżemsa bardzo dobrze. I w ogóle wszyscy aktorzy byliby grali dobrze, gdyby nie jedno „ale". Tym „ale" była gra p. Fertnera, przykra, natrętna, egoistyczna. Gra on małą rólkę bandyty Dicka. W zasadzie pomyślana jest ta rólka jako znany typ andrusowski, łobuzerski, apasz ordynarny, ale z humorem. P. Fertner gra go niby jakiegoś Icka z Nalewek, który niedawno sprzedawał śledzie, a potem potrzebował stać się bandytą: „międziutki" łapserdak. Dobrze, można by go nawet pochwalić jako oryginalne ujęcie roli — gdyby nie to, że p. Fertner w ogóle w każdej roli gra tego samego Żydka. I przy tym gra wciąż natrętnie, prowokująco: tu bijcie brawo, bo to komiczne. Nie wiem, czy to klaka taka zuchwała, czy publiczność taka głupia — dość, że ilekroć p. Fertner się odezwie, choćby z drobnostką, odzywają się gromkie brawa. Z sumienności sprawozdawczej konstatuję ze smutkiem ten kolosalny „sukces" p. Fertnera — kto chce, niech pójdzie i zachwyca się. Ale miałem wrażenie, że to wypychanie się p. dyrektora i właściciela na pierwszy plan zainteresowania paraliżowało grę jego kolegów. Po cóż się starać, po cóż czynić coś więcej nad swoją powinność, jeżeli oklaski i tak zbierać będzie tylko Fertner. A Fertner wcale nie jest Sarą Bernhardt ani Modrzejewską, aby sobie z kolegów robił ciemne tło dla swojego blasku gwiazdorskiego. Zażydza i przez to obrzydza każdą rolę.

Czy to się dzieje w interesie kasy, czy ambicji? Zdaje mi się, że nawet kasowo taka kalkulacja jest niedobra. „Minęli te czasy", kiedy takie kawały przyciągały. Idea zespołu zanadto się już przyjęła i obowiązuje.

Teatr Narodowy: *Mściciel*,
sztuka w 3 aktach Stanisława Przybyszewskiego
[reżyseria Ludwika Solskiego,
dekoracje wg projektu Wincentego Drabika,
ilustracja muzyczna Henryka Adamusa,
premiera 11 III 1927]

I

Teatr Narodowy miał onegdaj wielki dzień. Wystawiono dawno oczekiwanego *Mściciela* Przybyszewskiego. Doniosła premiera literacka, albowiem wśród jałowizny dzisiejszej twórczości dramatycznej przemówił po długim milczeniu najwybitniejszy dramaturg przeszłości. Przemówił i słuchano go z zaciekawieniem i przejęciem się. Oklaski nie były tylko aktem kurtuazji i szacunku — może wyrażało się w nich także pewne zdziwienie, że jednak w tej dawnej dramaturgii były wartości, które zaginęły i które zapomniane zostały niesłusznie i ku szkodzie dzisiejszego pokolenia. Kiedy po II akcie publiczność z miejsc wstała, wywołując autora, ukazał się on na scenie w otoczeniu artystów. Wręczono mu kilka wieńców, oklaski zamieniły się w serdeczną owację i wtedy stała się rzecz bardzo wzruszająca. Przybyszewski podszedł ku rampie, dał znak, że chce mówić, i wzruszonym głosem rzekł: [49]

— Zdaje się wam, że mnie składacie hołd, lecz składacie go waszym sercom i sumieniom, które są jeszcze zdolne odczuć to stare piękno — i tym, którzy to stare piękno wyrażają.

Te skromne słowa poety są punktem wyjścia dla poniższych rozważań. Stare piękno — czy ono rzeczywiście jest stare? Czy usprawiedliwiony jest ten akcent rezygnacji? Czego dowiódł ten egzamin starszego pisarza przed młodymi?

Swoją odpowiedź określę krótko: jako gatunek jest sztuka Przybyszewskiego pierwszorzędną, natomiast gorszą jako egzemplarz.

Publiczność warszawska dawno już nie widziała sztuki, w której by autor — jak to się u nas mówi — szedł na całego. Widywała tylko sztuki pisane ostrożnie, skąpo, takie, w których autor poza pozorami obiektywności ukrywał się ze swym sercem i zdaniem,
[50] bo może go nie miał. Były chłodne uśmiechy sceptyczne, były udawania, że autor wie jeszcze coś więcej, czego nie chce powiedzieć, były mistyfikacje i imponowania — nie było tego zupełnego oddania się autorskiego, które jest właśnie u Przybyszewskiego i które patetycznie nazywa się płomieniem, a naukowo integralnością, syntezą itp. Nie chodzi tu zaś wcale o to, by autor w suchych słowach wypowiadał swoją opinię o zajściach i konfliktach, i o postaciach swego dramatu, o świecie, który jest w nim skupiony, lecz o całe ujęcie, o to, że wyłania z siebie ów świat, nie zachowując sobie rezerw, że komponuje i pisze na sposób testamentowy. Ktoś może to uważać nawet za nieprzyzwoite lub śmieszne — ja widzę w tym piękno ryzyka, piękno duchowych niebezpieczeństw. Zdaje mi się, że to podświadomie pozyskuje także publiczność.

Dzisiejsza poezja stoi pod znakiem uniwersalizmu i zupełnej odrazy do indywidualizmu. Wpatrzona jest w zajścia zbiorowe, człowieka traktuje jak ziarnko piasku, a woli opisywać przyrodę, martwe przedmioty, rękoczyny, wykonywane przy różnych gatunkach pracy — niż myśli i cierpienia duchowe jednostki ludz-

kiej. Po prostu zadekretowano, że dusza ludzka, niegdyś nazywana nagą, jest nieciekawa, że jej bóle, skargi i komplikacje są sprawą nudną i prywatną, głupstewkiem w porównaniu z wypadkami wojny i wielkimi ruchami społecznymi. Wyjątek czyni się dla tych uczuć jednostki, które są radosne i wesołe, rzekomo bowiem tylko te, jako zdrowe i pozytywne, mają także wartość uniwersalistyczną. Taki jest dogmat poezji współczesnej, wypowiadany także u nas wielekroć razy.

Pisałem o nim obszernie w „Wiadomościach Literackich" nr 25 zeszłego roku z okazji sławnej *Zarazy w Grenadzie* J. N. Millera.

Otóż sztuka Przybyszewskiego jest właśnie antypodą tej poezji współczesnej. W *Mścicielu* widzimy różne dramaty jednostkowe, szarpaniny i analizy dusz, cierpienia erotyczne — a więc wszystko, co dziś jest tak bardzo niemodne, jak niegdyś „krzyk nagiej duszy" był ostatnim krzykiem mody. Zapewne znaczna część publiczności, ta młodsza zwłaszcza, z pewnym miłym zdziwieniem zauważyła, że jednak można się oddawać roztrząsaniu swoich uczuć i myśli, można się sobą roztkliwiać, można się oddawać szaleństwu rozpaczy z powodu złamanego życia, że nie jest wstydem czuć się nieszczęśliwym i spowiadać się, a — co ważniejsza — że sprawy te nie są tylko sprawami prywatnymi. W nowoczesnej poezji po prostu nie ma miejsca na tragizm, bo przecież stada mrówek są nieśmiertelne, a do tragizmu potrzeba, aby „los zabijał człowieka, podnosząc go". Ale już zupełnie niemożliwą w obrębie dzisiejszych pojęć o zadaniach poezji jest tragedia sumienia. Sumienie bowiem jest sprawą najprywatniejszą, najindywidualniejszą, chociaż bywa zrośnięte boleśnie z światem spraw społecznych. I właśnie ostatni dramat Przybyszewskiego jest tragedią sumienia. [51]

A więc to stare piękno, choć się go dziś nie nosi, jest niezniszczalne i nieśmiertelne, póki istnieje dusza ludzka i jej odrębne życie osobiste.

Dość przykro jest o tym pisać w piśmie socjalistycznym, które, zdawałoby się, powinno by właśnie popierać przede wszystkim ową nowoczesną poezję życia zbiorowego, a potępiać tamtą dawniejszą, jako egoistyczną, burżuazyjną. Ale tak mechanicznie stanowiska socjalizmu względem poezji określać nie można — nie można się dać uwieść analogii: praca dla gromady, więc i poezja o gromadzie. Tak tępo pojmowali to bolszewicy, dając z rozkazu państwowego impuls całym szkołom poetyckim.

[52] Ale formy i środki owego starego piękna skostniały i to pokazuje się właśnie na sztuce Przybyszewskiego. Mamy w niej niby geologiczny przekrój różnych motywów i sposobów poetyckich minionego okresu. Gęsto jest nimi przetkany dialog. Mówi się np.: „To dziwne! To dziwne!" lub — z akcentem tajemniczym: „Ale niezadługo się dowie!" Co pewien czas ktoś wybucha śmiechem szyderczym lub rozpaczliwym albo mówi: „jestem znużony, jestem śmiertelnie znużony". Gdy kto powie: „ta straszna rozterka, która w twej duszy szaleje" — wydaje się to nam przesadą lub reklamą. Jednak nauczyliśmy się być dyskretniejszymi, wolimy wyrażać się nie tak bezpośrednio. Razi mnie dalej ów prostolinijny lessingowski dialog, w którym odpowiadający wyjmuje jedno słowo z mowy poprzednika, stawia je w pytajniku i replikuje. (To samo zdarza się jednak i Grubińskiemu). Np. ktoś wspomniał o tym, że Iza była czyjąś kochanką, a ona na to: „Kochanką? O, nie, bo..."

Gdy w akcie I wśród ekspozycji powiada ktoś: „Ale po co pani tamtędy nad morzem wciąż jeździ na źrebcu? tam skała podmyta, tam może być nieszczę-

ście!" — to od razu czujemy: aha, to jest przygotowanie do aktu III, tam Iza popełni samobójstwo. Od razu też przypomina się *Rosmersholm*: tam się mówi o moście nad rzeką, w której utopiła się Beata, żona Rosmera, aby go od siebie uwolnić — tu się mówi o owej skale, z której rzuciła się w przepaść córka Sawickiego, ponieważ jej ukochany, p. Zbigniew Szeluta, wyrafinowany esteta, mówił jej tyle o tym, jak to się „w piękności umiera". Ten ostatni zwrot przypomina nam znów motywy z *Heddy Gabler*, a w ogóle mord intelektualny, sugestia doprowadzająca drugiego do samobójstwa, jest także jednym z ulubionych motywów dramaturgii Strindberga i Ibsena. Całe opowiadanie o trupie pod klepiskiem — to znów motyw z *Czarnego Kota* Poego. [53]

Nie chodzi tu o satysfakcję „wpływologiczną", lecz tylko o ukazanie pewnych skostnień. Tak samo bowiem i tam, gdzie Przybyszewski posługuje się motywami własnymi, działają one już jako coś przestarzałego, nieskutecznego. Np. w drugim akcie podczas balu wpada na salę trzech grubasów obwieszonych bogactwami, chóralnie śpiewają i tańczą, chichoczą niby diabły, śmieją się z obu stron wiodących konflikt. Do nich należy świat. Kto to ma być? To są symbole „grubego materializmu". Grube — to są rzeczywiście. Trącają się nawet brzuchami (dobry pomysł reżyserski). Ale też i sam symbol, a raczej alegoria jest — dość gruba. Zresztą — kto dziś już nie uskarża się na „gruby materializm"! Zwłaszcza księża na ambonie. To straszak dobry w rękach np. K. H. Rostworowskiego. Cały socjalizm jest zohydzany, jako dążenie grubo materialistyczne. Bo jakże? Przecież Marks mówił o „materializmie" dziejowym!

Trochę ostrożniej z tym materializmem, panowie idealiści!

II

Mściciel jest dramatem sumienia. Ale na jakim tle odzywa się tutaj sumienie? Jak zwykle u Przybyszewskiego, w przeszłości był jakiś mord lub uwiedzenie. Pewne wrażenie robi tylko ta uparta pasja, z jaką Przybyszewski do tych motywów wraca, ale same przez się są one prymitywne. Jeśli ktoś kogoś zabił i sumienie mu dokucza — to jest tragedia oczywiście już gotowa, ale trzeba specjalnych okoliczności (jak w *Raskolnikowie*), aby ją na nowo ożywić. Ale niegdyś ten prymitywizm zachwycał, pisano o „potężnej tragedii sumienia" i o greckiej Ananke.

[54] W *Mścicielu* przeciwstawione są sobie dwa światy: jeden ginący, w osobie Zbigniewa Szeluty, pięknoducha i estety, gromadzącego obrazy, oraz jego siostry Izy, typu, który nazywano „findesieclistką" — i drugi świat, świat przyszłości, w osobie marynarza Jerzego Sawickiego i arriwisty Henryka Orzelskiego, którego pradziad był robotnikiem portowym. Szelutowie reprezentują starą kulturę, ale przez swoje grzechy stracili majątek — kupuje go właśnie ów Orzelski, który poprzysiągł zemstę temu „spróchniałemu" światu i nie spocznie, aż kamień na kamieniu nie zostanie. Sytuacja akuratnie ta sama, jaką niedawno widzieliśmy w komedii Fijałkowskiego, i przeciwstawienie to samo, nawet żeglarza nie brakuje. W dodatku o Orzelskim mówi się „mocny człowiek". W ogóle — co to jest ginący świat? Frazes sprzed laty, którym dziś szasta byle komunista. Co dnia ginie jakiś świat. I aby żyć i działać, trzeba sobie wciąż wyobrażać, że się walczy ze starym światem, i pić mu na pohybel. Trzeba jednak dokładnie wiedzieć, jakim ma być ten nowy świat, mieć go w nerwach, przeciwstawienie nie może być tylko mechanicznym poczuciem przynależności.

Ale u nas utarło się — od dawna zresztą i trwa do dziś — to łatwe gadanie chiliastyczne (chiliazm — wiara rozpowszechniona przed r. 1000, że nastąpi koniec świata).

W przeciwstawieniu tych dwóch światów jest Przybyszewski dość schematyczny i abstrakcyjny. Od razu powiada: ci są reprezentantami tego, tamci owego. Nie charakteryzuje np. sposobu ich bycia towarzyskiego: jedni finezyjni — drudzy chamscy, to nie należy nawet do jego zdolności. Ostatecznie tak by być mogło: pisarz dramatyczny, który „wychodzi na całego", nie potrzebuje się rozpraszać w drobnych powieściowych szczegółach, rysuje w ostrych konturach. Dawniej żądano od poety, aby dawał tzw. żywych ludzi — dziś poznano i uznano, że moment życia (krwi) nie tkwi w realizmie bezpośrednim, mechanicznym; utwór z ludźmi sfotografowanymi „z życia" może być bardzo nudnym, a inny, w którym się poruszają „marionetki", figury tzw. papierowe — może być skądinąd bardzo żywotnym. Spiritus flat quomodo vult (duch objawia się w najróżniejsze sposoby). Dziś to jest już nawet osobną metodą równouprawnioną — nazywa się kubizmem. [55]

Figury Przybyszewskiego nie są „żywe" w znaczeniu np. balzakowskim lub szekspirowskim, ale to nie jest do dramatu potrzebne, jeżeli przez nie płynie życie, to znaczy, jeżeli ich sprawy, spory, konflikty, uczucia, myśli są dla nas niespodziewanie ważne, bliskie, aktualne. Ale to nie zawsze tak bywa — przeciwnie, czasem ma się wrażenie wielkiej odległości.

W tym *Mścicielu* chodzi o zemstę, nawet o dwie zemsty. Mści się Orzelski na Zbigniewie za to, że doprowadził niegdyś jego siostrę do samobójstwa. Może za mało znam ludzi, ale taka konsekwentna mściwość wydaje mi się niewiarogodna, gdzie się objawia naprawdę,

tam jest podziwu godnym szczątkiem romantyzmu albo — dowodem tępoty. Przed 30 laty czytałem romans z francuskiego *Zemsta Eleonory*. Mściła się na jakimś nicponiu za to, że rozpił jej ojca i doprowadził go do zguby. Poprzysięgła, szukała, ścigała. Po paru latach spotyka go wreszcie i mówi: a więc stajemy nareszcie raz oko w oko, Lancelocie Darrel, itd.

Druga zemsta jest subtelniejsza, Iza, chcąc raz uciec od „tego świata", ma to uczynić z marynarzem — on ją zawiezie do Australii. Podkrada się do jego drzwi, gotowa oddać mu się — ale marynarz uciekł już sam, ale przed nią, boi się brać jej dziewictwa na swoje sumienie. (Rita Allmers w *Małym Eyolfie*: „Szampan był, a ty nie piłeś!") Więc Iza się „mści" — i jednej pijanej nocy oddaje się Orzelskiemu. A teraz z kolei mści się na Orzelskim: każe mu wszędzie szukać owego marynarza, „latającego Holendra".

Orgia zemst! Ale tak oddać się komuś — dla zemsty na drugim? Żyd by mrugnął okiem i powiedział: Sagt sie! (Ona to mówi!) To znaczy, że uważałby to za piękny poetyczny wykręt z jej strony — po prostu podobał jej się ten „mocny człowiek"! No, ale może być także kumulacja motywów, chwilowa żądza może być tylko ostatecznym bodźcem do wykonania dawno żywionego zamiaru. Kumulację (równoczesne zetknięcie się) i przesuwanie się motywów wprowadził na wielką miarę do poezji pierwszy Hebbel: w *Judycie* i *Marii Magdalenie*. Wypadek — czy upadek — Izy ma wiele podobieństwa do upadku Klary w *Marii Magdalenie*: oddanie się nie kochanemu mężczyźnie z rozpaczy, aby zabić w sobie miłość do innego.

I tu, i tam fakty tego oddania się, jak i inne fakty drastyczne, należą do przeszłości — lecz analizowanie ich, oświetlanie z różnych stron posuwa akcję naprzód. Tak zresztą bywa we wszystkich dramatach re-

trospektywnych (zwłaszcza Ibsenowskich), że roztrząsanie przeszłości zatruwa teraźniejszość. Przybyszewski stosuje tę samą technikę. Wymaga ona specjalnej wyobraźni i intelektu. Przybyszewski — wbrew pozorom i wbrew swej famie — jest też intelektualistą, ale niedostatecznym, jego orientacje są nienowe i nieodkrywcze. Tu trzeba myślicieli, a Przybyszewski jest tylko wulkanistą.

Aby skończyć z fabułą: Otóż rzecz kończy się na tym, że Zbigniew, nie mogąc się rzucić w ramiona Celiny, córki Sawickiego, która mu ofiarowuje tylko przyjaźń, rzuca się w ramiona okultyzmu — mistrzem jego zostaje Snarski. Autor, jak wiemy skądinąd, sympatyzuje z tym sposobem ratunku przed bankructwem duszy, uważa go za jedyne zbawienie — ale w tym dramacie bliżej tej sprawy nie uzasadnia. Co do Izy, to nie mogąc zostać żoną Jerzego, a nie chcąc zostać żoną Orzelskiego, woli zginąć — wyjeżdża konno na wiadomą skałę. To zakończenie nie bardzo przekonywa; Grubiński powiedziałby: tu nie ma tragedii, mogła wyjść za mąż za jednego, a zostać kochanką drugiego — wszystko jedno — błaha sprawa — skrupuły z powodu dziewictwa! Ale może to właśnie jest jeden z „przesądów" „starego świata"? Autor wziął jednak tę tragedię na serio.

Pozostaje wrażenie sztuczności. Oczywiście, stosować kryterium prawdopodobieństwa to jest rzecz tania i nielojalna. Każda sztuka jest i musi być zarazem sztucznością. Ale idzie o to, czy przez tę sztuczność niejako okolnie przybliża się do człowieka rzeczywistość.

Jedno oskarżenie historycznoliterackie na końcu. Przybyszewski przedstawia oboje Szelutów jako tzw. dekadentów i bierze stronę przeciw nim. Otóż nie chodzi tu o tych dwoje, lecz o całą epokę. Właściwie

cała Młoda Polska ówczesna wypierała się dekadentyzmu: Wyspiański, Kisielewski, Nowaczyński, Berent, i najwięcej sam Przybyszewski (w *Homo sapiens* itd.). Ponieważ pospólstwo uważało ich jednak za dekadentów, było to dość wesołe nieporozumienie. Młoda Polska nie rozwijała pozytywnych wartości tzw. dekadentyzmu, choć z nich korzystała. Duchową postawę Polski, i młodej, i starej, wobec tych ówczesnych „niezdrowych" prądów z Zachodu wyraził najlepiej Sienkiewicz w *Bez dogmatu*. Wszystkie filozofie diabli biorą, a msza św. po staremu się odprawia. Polski dekadentyzm był zawsze jakiś kacenjamerowaty...

Sztuka Przybyszewskiego daje dobre pole do gry aktorom. Wprawdzie nie mają oni tworzyć typów ani charakterów, ale w rozmowach wibruje namiętność, uniesienie, nienawiść, w ogóle wysoki ton uczuciowy. Wszyscy też (Chmieliński, Węgrzyn, Szymański, Lindorfówna, Staszkowski) dobrze wcielali „stare piękno". Na specjalną wzmiankę zasługuje p. Gromnicka jako Iza. Może brakowało jej tego demonizmu, który autor w tej roli zamierzał, ale nie brakło jej siły rozpaczy.

Teatr Letni: *Epokowy wynalazek*,
groteska w 3 aktach J. A. Hertza
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Szczepana Kamińskiego,
premiera 23 III 1927]

Z początku słucha się tego jakby jakiej sztuki formistycznej Witkiewicza. Miszkulancja osób i zdarzeń z różnych zakresów, nieprawdopodobieństwa, znane motywy z różnych komedyjek i rewietek na nowo odświeżone, dowcipy i anegdotki nie wypływające z sytuacji, a przyłatane dlatego, że są niezłe, w końcu rzeczy słodkie i sentymentalne. Gospodarz przychodzi do profesora, aby się upominać — daremnie — o czynsz zaległy od pół roku, a jednak ten profesor trzyma sobie nie tylko asystenta, lecz jeszcze dwóch służących, a jego żona pozwala sobie na luksus tradycji, że córka młodsza nie może wyjść za mąż przed starszą (a może tylko udaje?). Cały dom profesora — klatka na łapanie mężów — przypomina stosunki przedwojenne, ujęte niegdyś tak doskonale przez Konara w *Siostrach Malinowskich* (powieść o proletariacie inteligenckim). Ale są tu już i nowoczesne elementy: technik, który się wślizguje do domu ubóstwianej panny jako froter.

Sam profesor, zajmujący się epokowym wynalazkiem, jest — niestety — najmniej zajmujący; przypomina wciąż ów starodawny typ uczonego, który jest wiecznie roztargniony i zapomina parasol w kawiarni.

Nasuwała się myśl, że Winawer byłby ujął takiego profesora nowocześniej i że poziom uzyskany przez Winawera obowiązuje jego następców. Trochę podobieństwa w koncepcji i formie do rzeczy Winawerowskich ma ta groteska Hertza istotnie, ale gdy tamte są wyższe, trudniejsze, bardziej wyrafinowane, sztuka Hertza nadrabia swoje braki literackie popularnością i łatwym sentymentalizmem, mającym jeszcze zawsze poklask u publiczności. Brak jej nawet jakiegoś wystarczającego na całą sztukę logicznego napięcia farsowego, rzecz — zdawałoby się — rwie się co chwila. Ale autor ma bardzo dużo nerwu teatralnego i podobnie jak Kawecki, ratuje się tym co chwila, tak że mimo
[60] oczywistych braków i niedociągnięć słucha się tego bez nudów, chwilami z przyjemnością. Oto np. słuchamy sentymentalnych oświadczeń — lecz w samą porę z pracowni profesora wypada dziennikarz i do telefonu grzmi słowa: albo największy geniusz, albo zupełny idiota! Takich niespodzianek jest sporo, sporo też scen wizualnie urozmaiconych (kładzenie pantofelka na posążek Sokratesa, spryskiwanie kwiatów itp.). Są to jednak drobiazgi, które nie zawsze potrafią zasłonić pewną naiwność literacką dialogu i dowcipów, które za długo są żyłowane (np. zamiast „kamicy" mówi się „kamienica"). Doradca literacki powinien był te różne niewybredności skreślić lub skrócić.

W akcie II właściwie już by się skończyła cała historia, gdyż obie Numy znalazły swoich Pompiliuszów, gdyby nie to, że dopiero wtedy przystępuje autor do właściwego przedmiotu. Oto profesor, o którym dotychczas nawet nie wiedziało się, nad czym pracuje, właśnie dokonał dzieła: przywraca ludziom ni mniej, ni więcej tylko życie. Komunikat teatralny zapowiadał, że tutaj autor poruszył jeden z najważniejszych problemów itd. No, tak, poruszył, ale nawet nie tak,

jak Wandurski w *Śmierci na gruszy*, tylko rewietkowo. Oczywiście, rzecz musi się skończyć tym, że ludzie sami nie zechcą takiego naruszenia praw natury, że — jak to się dowcipnie zauważa w sztuce — wolą stare metody pomnażania się ludzkości — ale jak do tego rezultatu autor dochodzi? Jest najprzód szereg protestów: przedsiębiorców pogrzebowych, zięciów liczących na spadki po teściach, lekarzy. Wskrzeszeni car Aleksander i Bismarck zapowiadają nowe uciemiężenie ludzkości. Kamienicznika przeraża wskrzeszenie jego pierwszej żony, która jest w nim bardzo zakochana i „wypoczęta".

Jest to wszystko zrobione dowcipnie i pomysłowo — za dużo jednak demagogicznych aluzji politycznych! — ale ani na chwilę autor nie drasnął powagi samej sprawy, nie wywołał iluzji, że mogłoby się jednak kiedyś tam o taką nieśmiertelność rozchodzić. Jeżeli powiadam „powagi", to nie mam wcale na myśli, aby to się stało w formie poważnej, filozoficznej lub tragicznej, owszem, i w formie groteski można to było zrobić, dać coś mądrzejszego w negatywie. Ale tu mamy tylko same „hece". Nagły chwilowy cień grozy pokazuje się tylko w zakończeniu: rozlega się huk, to stróż rozbił aparat, albowiem sądzi, że „w ciemnej stróżówce w piwnicy pod schodami — i 50 lat życia wystarczy". [61]

Nie bardzo się u nas rozumie istotę groteski. Groteska jest formą, w której komizm w oryginalny sposób ma się łączyć ze zgrozą, która daje autorowi różne swobody co do prawdopodobieństwa itp. — ale te swobody musi on jakoś zapłacić, dowieść, że były mu one potrzebne. Nie można jednak groteską nazywać byle poronionej komedii lub farsy.

W każdym razie akt III, w temacie świeży, usprawiedliwia wystawienie tej sztuczki w Teatrze Letnim.

Sądząc z oklasków i wywołań autora po II i III akcie, rzecz będzie miała powodzenie.

Grano ją bardzo dobrze (Orwid, Kurnakowicz). Sceny dwójkowe, trójkowe, czwórkowe zaaranżowane były bardzo dobrze, natomiast sceny zbiorowe były za hałaśliwe i za długie, choć widać starannie opracowane.

Teatr Mały: *Nie trzeba się niczemu dziwić*,
komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego
[reżyseria Aleksandra Węgierki,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 29 III 1927]

Sztuka dosyć podobała się publiczności i ma chyba kasowe powodzenie zapewnione; tym otwarciej krytyk może powiedzieć swoje zdanie. [63]

Dobre wrażenie wywarła sytuacja aktu I. W przytułku zubożały zupełnie stary hrabia de Nohl leży na łóżku i udaje chorego; ratuje go z tych tarapatów uśmiech losu w postaci hrabiego Wojciecha Starowieckiego, który mu proponuje 1000 dolarów za ożenienie się z jego kochanką. Nie, aby się jej pozbyć, broń Boże — jak się później pokazuje, właśnie aby ją pozyskać. Hrabia Wojtuś bowiem nie może kochać bez akcesoriów arystokratycznych. Jego kochanka musi być hrabiną, prowadzić dom i przyjmować jego gości. Przyprowadził dziewczynę do przytułku, stary hrabia godzi się na interes, rzuca się we frak i od razu idą do ślubu. To nagłe „szczęście" rozbitka losu, jego arystokratyczne gesty i maniery na tle nędzy przytułkowej, następnie targ z hrabią Wojtusiem, szarmanckość hrabiego eks-dziada względem swojej przyszłej żony, a cudzej metresy to są sceny zabawne i dosyć nowe.

Ale p. Kiedrzyński miewa w swoich komediach jedną grubą wadę czy nietakt. Potrąca o sprawy poważ-

ne, potyka się na nich i ratując się, fałszuje je w sposób kompromitujący. Może, mając ambicje nie farsisty, lecz komediopisarza, chciałby znaleźć humor nawet wśród sideł i wybojów życia, lecz na to nie staje mu sił. Na to trzeba być właśnie dość poważnym, to znaczy znać ciężar gatunkowy nieszczęścia i umieć ten ciężar niejako wypompować, aby nieszczęściu dodać lotność humorystyczną. Humor może zakraść się wszędzie: można żartować na temat kulawego, na temat rodzącej niewiasty, na temat śmierci nawet, ale gdy się żart nie uda, z śmierci wyłazi szkielet, z erotyzmu pornografia, a nędza pokazuje stopy białe i zropiałe.

[64] Stella, kandydatka na utrzymankę hrabiego, jest ubogą maszynistką, zarabiającą 130 zł miesięcznie. Jej budżet oblicza się w komedii skrupulatnie — wynik jest taki, że gdyby nie dojadała i odmawiała sobie tego i owego, mogła jeszcze czekać na narzeczonego, który przed 2 laty pojechał do Ameryki i nie daje o sobie znaku życia. Stella nie ma tej siły woli i wikła się w bardzo dwuznaczną sytuację: przyjmuje od hrabiego wspaniałe mieszkanie, za jego pośrednictwem zyskuje świetny tytuł hrabiny, zaczyna karierę damy kameliowej — i to wszystko bez żadnych świadczeń z jej strony na rzecz hrabiego Wojtusia! Co za kłamstwo! Autor wysila się, aby wymyślić taką wyjątkową sytuację, w której by Stella mimo wszelkich pozorów cnotki nie straciła. Więc hrabia Wojtuś musi być wyjątkowym idiotą i niedołęgą i prócz tego mieć specjalne wymagania co do tła i okoliczności, w których by mu było miło zerwać owoc swych zabiegów. Tak mija parę tygodni, w czasie których — jak nam później i Stella, i autor wmawiają — hrabia nie otrzymał nawet marnego całusa! I na jej szczęście akurat w chwili krytycznej, gdy hrabia staje się natarczywym — paf, przy-

jeżdża narzeczony z Meksyku, ma 50 000 dolarów i ratuje zagrożoną cnotkę Stelli, oczywiście dla siebie. Rzecz mogłaby się zakończyć już w akcie 2, lecz autor wprowadza nieporozumienie — Meksykańczyk uważa hrabiego Wojtusia za hrabiego de Nohla, męża Stelli — i ciągnie wyjaśnienia jeszcze przez akt III. Meksykańczyk mocno jest zaniepokojony o panieństwo Stelli — zwłaszcza że hr. Wojtuś — to jedyny naprawdę dobry pomysł w tej komedii! — ma upartą ambicję w tym, żeby wbrew rzeczywistości twierdzić, że posiadał Stellę. Ale w końcu pięść narzeczonego oraz łzy i przysięgi niewinnej grzesznicy stwierdzają prawdę niezbicie — dobrze, że nie potrzeba jeszcze świadectwa lekarskiego. Gdyby narzeczony nie był takim jałopem, jakim go autor zrobił, zmiarkowałby, że zeznanie hrabiego co do niewinności Stelli nie jest nic warte, ani wymuszone, ani tym mniej dobrowolne. Hrabia jako człowiek honorowy musiał skłamać. [65]

W przeciągu paru miesięcy jest to już trzeci przybysz z Ameryki, dudniący dolarami po naszych deskach scenicznych, a drugi raz już ten gość zmusza nasze panny do legitymowania się co do dziewictwa. W Przybyszewskiego *Mścicielu* Polka zmarnowała ten swój jedyny posag, u Kiedrzyńskiego uratowała go cudem. Nawet ani całusa! Trywialność jednak w obu sztukach jest ta sama.

Kłamstwo polega na tym, że w rzeczywistości Stelle wcale się nie ratują i nie mogą się ratować i żaden Meksykańczyk nie przyjeżdża. Dla wygody publiki, dla pogodnego nastroju trawiennego zataja się przed nią ten ponury stan rzeczy płynący z pensji 130 zł — ale się nim przecież igra!

W filmach sensacyjnych, w których szastają się oprócz bohaterów także — dla drugiej połowy publi-

czności — przedsiębiorcze bohaterki, jest już przyjęte (o cnotliwa Ameryko!), że gdy bandyci schwycą taką dziewoję, nigdy jej nie gwałcą, wolą torturami wymuszać na niej zdradzenie jakichś dokumentów lub adresów, ale kobiecość jej zostawiają w spokoju. Dzieci można brać na takie filmy (o sprytna Ameryko!). W rzeczywistości gwałt w takich wypadkach jest, żeby się tak wyrazić, chlebem codziennym. Bo tylko Sienkiewicz zdołał swoją Helenę Kurcewiczównę i Basię Wołodyjowską ocalić przed tym losem, i on też robił interesy amerykańskie.

Ale w filmach jest to konwencją, milczącą umową z widzami, bo tam o co innego chodzi; w komedii ta-
[66] kiej, na jaką zakrawa sztuka Kiedrzyńskiego (komunikat teatralny mówił nawet coś o „poruszaniu" „kwestii społecznych"), jest takie ratowanie przyzwoitości w ostatniej chwili — grubą nieprzyzwoitością.

Chyba — chyba że się rzecz inaczej miała, ale tu już trzeba autora uzupełnić. Otóż Stella była wyrafinowaną szelmą, taką, której nie potrzeba żadnego doświadczenia, bo ma je w instynkcie — ocalając cnotę fizyczną, doprowadziła hrabiego do szału, wyłudziła odeń parnaście tysięcy dolarów, i kiedy „narzeczony" przyjechał — nie z Meksyku, lecz z Łodzi, jako golec, poprosili hrabiego o błogosławieństwo.

W ogóle najważniejszą rzeczą byłby jej stosunek do hrabiego. Mogła Stella np. z początku naprawdę mieć zamiar zostać utrzymanką hrabiego, ale nie może się przemóc, nie może stłumić w sobie wstrętu czy własnej solidności — podobnie jak bywają porządne panny, które by chciały „puścić się", a nie mogą czy nie umieją. Autor może się nawet chwilkę kręcił koło tego motywu, bo raz każe Stelli mówić: „Nie mogę! nie mogę!" Nasuwał się jeszcze inny motyw czysto komediowy: hrabia umawia się ze Stellą, by udawała

jego kochankę, bo chce się popisać przed przyjaciółmi. To nie byłby motyw zupełnie nowy, ale można było znaleźć nową jego wariantę.

Autor, który nie czuje, gdzie są właściwe węzły jego tematu, właśnie nie ma poczucia sceny.

Nowe kierunki w dramacie wykazały — przynajmniej teoretycznie — że autor może jako materiału użyć i nieprawdopodobieństwa, i szablonu, i trywialności, jeżeli to potrafi opłacić osiągnięciem jakichś wyższych czy specjalnych, w inny sposób nieosiągalnych celów. Ale Kiedrzyński zaprzągł również do swego wozu to wszystko po to, by osiągnąć marny i niczym nieciekawy rezultat, a nawet zmarnować te możliwości, które fabuła nasuwa. [67]

Poza tym jest w tej sztuce sporo dobrych dowcipów i zręcznych zwrotów w dialogu. Rzecz toczy się gładko i naturalnie — to znaczy płytko i trywialnie — ale to właśnie lubi publiczność. Kiedrzyńskiego nazywają mistrzem sceny — otóż ja bym tylko rad wiedzieć, czy on pisze takie rzeczy dla zarobku, dla doraźnego powodzenia, i wtedy bym go naprawdę podziwiał jako majstra; czy też raczej to jest napisane na serio, z przekonania i autora już na nic lepszego nie stać. Zdaje mi się, że to drugie, bo autor nawet sam wierzy w tę Stellę. Oto jak ją w 2 akcie apoteozuje: Hrabia de Nohl, jej mąż, odziedziczył nagle wielki majątek (strach, ile cudów potrzebuje autor!) i ofiarowuje teraz Stelli swoją rękę naprawdę, to znaczy, że nie chce być tylko jej fikcyjnym mężem, lecz faktycznym. A Stella — odrzuca ofertę! Hr. de Nohl, a z nim autor zachwyceni — wygrała próbę pokusy. Ale co to za próba — ten tam przecież już przyjechał z kupą dolarów! Po co ta naiwna apoteoza — chyba dla naiwnych.

Grano sztukę dobrze, ale zdaje mi się, że p. Malicka mogłaby była tę Stellę trochę lepiej niż autor wy-

ratować, nadając jej odcień naiwnej kokieterii, a nie brutalną poczciwość. Popisywał się p. Stępowski w roli hrabiego Wojtusia, powtarzając swoją rolę z *Azais* (szepleniący idiota): To ma być godne zadanie dla inteligentnego aktora. Przy tym jakie to wyczucie ducha czasu: nie wyśmiewa się już Żydów, tylko hrabiów.

Teatr Polski: *Vox populi*, sztuka w 3 aktach Tadeusza Ulanowskiego [reżyseria Karola Borowskiego, premiera 31 III 1927]

Vox populi — to znaczy głos ludu — przede wszystkim objawił się w odmiennych opiniach, które od razu skrystalizowały się o dwóch ostatnich premierach w teatrach Szyfmanowskich: o sztuce Kiedrzyńskiego w Małym i o sztuce Ulanowskiego w Polskim. Z pierwszej uchwalono zrobić wielki sukces, z drugiej chce się na gwałt zrobić klapę. Byłem dopiero na drugim przedstawieniu *Vox populi* — nie widziałem czarnej giełdy literackiej, nie wdychałem tej podnieconej atmosfery kuluarów teatralnych, wśród której rozstrzyga się los premiery — w czym także przyjaciele i zwolennicy autora biorą zwykle swój obłudny udział. Dopiero na drugi dzień gazety i fama ustna poinformowały mnie, że było fiasko. [69]

Nie z przekory, o którą mnie zawsze posądzają, ale z głębokiego przekonania twierdzę, że sztuka Ulanowskiego ma wysoką wartość, a jej poziom literacki i intelektualny w ogóle w porównaniu ze sztuką Kiedrzyńskiego — to jak akademia a cyrk.

Przed laty 25 czytałem w rękopisie poemat dramatyczny Ulanowskiego *Polonia*. Coś w guście Micińskiego, ogromna potęga metafory i dowcipu, imponu-

jące pomysły — pod względem ideowym rzecz niezrozumiała i chaotyczna. Gdyby był się wówczas ten poemat w druku ukazał, wywarłby duże wrażenie i autor byłby zajął jedno z wybitnych miejsc na Parnasie. Nie drukował, a i potem nie występował na arenie literackiej, pracował jako działacz praktyczny. Szanuję autorów, którzy piszą tylko wtedy, gdy mają coś do powiedzenia, którzy nie męczą publiczności co roku nową książką, autorów nie przeżartych chroniczną ambicją brania wciąż udziału w wyścigach o sławę. Takim był Rimbaud, takim jest Berent, takim — jak się pokazuje — jest Ulanowski. Przy swoim talencie ileż by już dotychczas był mógł książek napłodzić.

[70] Przypuszczałem, że snadź i *Vox populi*, mimo zalet natury poetyckiej, był chaotyczny i niezrozumiały, lecz się mile zawiodłem. Ujrzałem nie rozwichrzony poemat, lecz normalny, dojrzały dramat, w którym wszystko się klei, akcja rozwija się i posuwa naprzód, znać konstrukcję, a nie improwizację. Prawda, że jest to po większej części przymus, dobrowolnie sobie zadany przez autora, pozór, pod którym drży niespokojny temperament. Chaotycznym dramat nie jest, fabuła jest jasna i zostaje doprowadzona logicznie do końca, tylko nie można wyrozumieć i zrozumieć intencji autora, lub raczej te intencje, które się na końcu ujawniają, z tą fabułą nie mają związku.

Rzecz mianowicie osnuta jest na tle konfliktu kapitału i pracy, kapitalizmu z socjalizmem, ale — jak się zdaje — na końcu ma głos „serce": niby że te sprawy ma się rozstrzygać sercem, praca kiedyś będzie radosna czy coś podobnego. Podobno padają tam słowa, że nie powinno się nikogo przyciskać zanadto do ściany, to znaczy zaostrzać konfliktów — powiadam, podobno: ponieważ na drugim przedstawieniu tych słów już nie mówiono, zapewne je wykreślono. W gruncie rze-

czy żadne takie wykreślenie nie powinno by sztuce i jej myśli przewodniej szkodzić, ponieważ taka myśl przewodnia nie potrzebuje być nawet expressis verbis wypowiedziana, sam zbieg, przebieg i wynik wypadków powinien ją zawierać i widzowi nawet bez komentarza narzucać.

Otóż *Vox populi* zawiera materiał na dramat bardzo oryginalnie wykoncypowany, ale pozostawiony w stanie torsa. A ponieważ chodzi o wielkie rzeczy, więc tym większy jest zawód. Co do mnie jednak, to wolę z mądrym zgubić niż z głupim znaleźć.

W założeniu np. doskonale pomyślanym jest Smuga, wódz socjalistyczny, a zarazem dyrektor fabryki, który prowadzi podwójną grę: kapitalizm szachuje so- [71] cjalizmem i na odwrót; fabrykantom wmawia, że powinni sami podtrzymywać socjalizm dla przeciwstawiania go komunizmowi; wypowiada takie aforyzmy na radzie nadzorczej Lewiatana:

— Dzięki socjalizmowi przemysł stał się czujniejszy. Tak potężny prąd trzeba traktować ze stanowiska interesów. Powinniśmy socjalizm tak znać, jak aptekarz zna truciznę.

W koncepcji jest to więc postać zupełnie nowoczesna; takich „graczy" jest dużo, np. w Niemczech, gdzie Rathenau dla celów nacjonalistycznych starał się sprząc socjalizm z kapitalizmem. Zresztą w sztuce Ulanowskiego ideologia Smugi jest też odbiciem jego natury moralnej: Smuga romansuje z żoną fabrykanta, z tego romansu (w II akcie) rodzi się dziecko. Zdaje się, że autor za wielką wagę przywiązuje do tej niemoralności — jakby chciał powiedzieć: wódz-socjalista powinien być czystym i ideowym także w życiu prywatnym, nie kraść, nie uwodzić itp. Otóż porządnym powinien być każdy człowiek, specjalnej etyki socjalistycznej próby są, ale polegają na tym, że światopogląd

socjalistyczny ma służyć jako lepsze od innych narzędzie diagnostyczne przy roztrząsaniu problematów moralnych, narzędzie, które np. krzywdę i odpowiedzialność za nią wykrywa subtelniej niż metody katechizmowe. Ale w danym wypadku naprawdę socjalizm nie ma z tym romansem nic wspólnego: jeżeli Smuga i pani Hungerowa kochają się, to niech się ona rozwiedzie, niech sobie urządzą trójkąt lub się pojedynkują — po co poczciwy fanatyczny robotnik Lubień tak się tym przejmuje? Zdaje mi się, że to nawet nieżyciowe, taki Lubień powiedziałby raczej: Dobrze, wodzu, dotychczas Hungerowie uwodzili nasze żony, teraz na nas kolej itp.

[72] To jest już doprawdy polska natura, żeby socjalizm łączyć z rekolekcjami — co za dysproporcja idej! Razem z owym „sercem" przysuwa to autora w pobliże K. H. Rostworowskiego.

Zresztą przyznać trzeba, że autor tylko dyskretnie tę sprawę zaznacza. Drugim doskonałym pomysłem jest zemsta fabrykanta Hungera: W chwili gdy mu donoszą o narodzeniu się syna, oddaje cały swój majątek rządowi na rzecz funduszu zapomogowego imienia Marty. W ten sposób nie tylko wydziedzicza nieprawego syna, mści się na nim i na żonie, lecz nadto stawia Smugę w głupim położeniu: nagle nie Smuga, lecz Hunger staje się bożyszczem robotników, dokonywają się zwroty pod względem dramatycznym intrygujące i ciekawe. Niestety, właśnie w III akcie, gdy temat zaczyna być wydajnym, zarówno przebieg zdarzeń, jak cele autora stają się niejasne. Z tym funduszem Marty jest jakaś zawikłana historia: niby należy do rządu, ale rozporządza nim tajemnicza Marta, którą — jak się w końcu pokazuje — jest żona Hungera; niby to majątek Hungera już nie należy do niego, ale jednak od niego jeszcze zależy, czy wyrzucić 7000 ro-

botników na bruk, czy nie. Dokonywa się zwrot trzeci: górą jest nie Smuga, nie Hunger, lecz owa Marta, która odsłania ostatnie prawdy i eskontuje zemstę Hungera na cel szlachetny, przez co ją samą czyni szlachetną — wobec czego i Hunger się kruszy i cofa wypowiedzenie pracy robotnikom.

Gdyby nie pewien kaznodziejski ton, który zapanował w tym zakończeniu III aktu (częściowo wskutek niewłaściwej gry p. Mazarekówny), i gdyby jeszcze sama rzecz była dostatecznie przekonywująca, byłoby to zakończenie, z owymi trzema zmianami, czymś niezwykłym, rzekłbym, symfonicznym. Niestety, również p. Samborski, który zresztą grał Hungera mocno, nie wydobył odpowiedniego kontrastu: Hunger ma być nie tylko mocny, to ma być ponure zwierzę, i dopiero od takiego tła ma się jaskrawo odcinać świetlana — lecz nie płaczliwa — postać „Marty". Reżyseria tutaj swego zadania nie pojęła, zaś autor nie poszedł jej na rękę. [73]

Teatralność a dramatyczność to nie to samo. Np. po I akcie powstają u słuchacza tylko pytania, a nie napięcie. W każdym razie dowiódł autor, że umie budować oryginalne i mocne sceny teatralne, choćby w akcie II, który jest świetny (byle wykreślić dygresje o memoriale itp.). Jak pod powierzchnią „rzeczowej" dyskusji na posiedzeniu rady nurtują namiętności: nienawiść Hungera, wzmagający się strach Smugi, który mimo woli demaskuje jowialny staruszek hr. Saldo (p. Stanisławski jest na niego za młody) — to jest zrobione bardzo dobrze.

Jest natomiast w sztuce dużo sztuczności, jej część erotyczna jest o wiele uboższa od socjalnej — ale doprawdy inni autorzy tak nas już przesycili głupawym erotyzmem, że po prostu lżej się oddycha w tej atmosferze wyższych kwestii. O języku powiedziano, że

jest papierowy — co to znaczy? Sztuka jest z gatunku dyskusyjnych i wcale tego nie ukrywa, więc nie należy jej wymyślać od intelektualizmu. Jeżeli zaś ma się na myśli różne metafory, aforyzmy i dowcipy, którymi się roi język tej sztuki, to i to jest gatunek uświęcony, choć pojawiający się u nas dotychczas tylko w sztukach wierszowanych. Oczywiście, gdy robotnik mówi o swoim dziecku: „będzie rączyny wyciągało do głodu, jak inne dzieci do zabawek" — to tego rodzaju metafory nie czynią dialogu łatwo dostępnym. Jest to również jedna z tych przeszkód, wskutek której *Vox populi* w rozkabaretowanej Warszawie nie będzie tak popularnym jak komedia Kiedrzyńskiego.

Teatr Odrodzony na Pradze: *Bezrobocie*, dramat współczesny w 4 aktach, 5 odsłonach Anny Zahorskiej

[inscenizacja i reżyseria Jadwigi Turowiczówny, premiera 3 IV 1927]

Po *Vox populi* Ulanowskiego mamy drugi dramat z życia robotniczego, tym razem prostszy, popularny. Temat: zamknięcie fabryki i wydalenie robotników, głód, wskutek którego jeden umiera, drugi podpala, a kobieta idzie na utrzymanie do bogacza. Jest jeszcze bezrobotny literat, któremu w końcu stary majster, dobry duch opiekuńczy fabryki, znajduje uczciwą pracę fizyczną. Autorka, znana poetka Savitri, zdaje się, po raz pierwszy próbująca swych sił w zwykłym dramacie, lubuje się snadź bardziej w obfitości figur niż w istotnych zawikłaniach dramatycznych. Więc mamy postaci fabrykanta polującego na dywidendy, obszarnika, który poluje na ładne robotnice w fabryce swojego przyjaciela, dyrektora fabryki — trochę kaznodziejskiego, robotnika pobożnego, robotnika zbolszewizowanego, kasjera, który robi interesy na boki, itd. Ze scenami w ubogim mieszkaniu robotniczym kontrastuje scena hulanki w apartamentach obszarnika. Wszystko to stanowi dobre widowisko, rozpoczęte pomysłowym obrazem rytmicznej pracy w fabryce.

Szkoda jednak, że tak mało jest w tym dramacie realistycznych studiów z życia — wskutek tego raz po

raz uderza nas to, co w literackim języku nazywa się „papierowością" lub szablonem. Pewien osiągnięty już dawniej rekord w takich sztukach przecież obowiązuje: otóż popularne utwory Krumłowskiego czy Turskiego, choć niższe poziomem literackim, mają więcej żywej obserwacji i wyczucia środowiska. Najlepiej udał się typ robotnicy, w której pod wpływem nędzy odzywają się instynkty kokocie, która jednak mimo to pamięta o mężu. Najbarwniejszą jest scena wypłaty w fabryce.

Gorzej jest z dramatycznością. Przez trzy akty mamy same obrazki nędzy i raz na odmianę hulanki, ale nie zawiązuje się żaden węzeł. Wreszcie w ostatnim
[76] ów pobożny robotnik modli się pod figurą, żeby jego śmierć przyczyniła się do jakiejś zmiany na lepsze. Rzeczywiście modlitwa zostaje wysłuchana, gdyż na widok trupa owa skokociała robotnica, żona zmarłego, przysięga zostać porządną kobietą i jąć się pracy, a fabrykant rozkazuje otworzyć na powrót fabrykę. To jest dosyć naiwne, ale jeszcze naiwniejsze jest traktowanie postaci fabrykanta i obszarnika. Obydwaj są to czarne charaktery, zachowujące się z prostackim cynizmem. Fabrykant oznajmia robotnikom brutalnie: zamykam fabrykę, bo mi nie przynosi dywidend — nie bawiąc się nawet w wykręty ekonomiczne, jak gdyby chciał ich sprowokować. Obszarnik do swojej utrzymanki o jej głodującym mężu: twój mąż łachmaniarz! — a do przyjaciół w jej obecności: Nie puszczę jej, chyba że będę miał jej dosyć.

Właśnie najgorszą stroną sztuk socjalnych, pisywanych u nas, jest zawsze demagogia i doping — wskutek tego rzadko który pisarz zdoła choćby tylko zgromadzić rzetelny materiał do takiej sztuki.

W stylu rażą różne ustępy pseudopoetyczne, według dawnej modły, na szczęście przebrzmiałej. I tak

stary majster w chwili zamykania fabryki zwraca się do maszyn z taką mową: maszyny wy moje, krynice narodu, zatrzymacie się, a przecież będziecie żyć — wielki kocioł parowy, serce fabryki, zamilknie itd. Głodny robotnik, otwierając drzwi na ulicę, mówi: Ulica woła, otwiera paszczę i grozi! Robotnik podpalający fabrykę mówi: Niech się pali, jak się pali ta straszna krzywda we mnie! Dyrektor fabryki, ów moralista, woła do swoich chlebodawców ironicznie: niech żyje społeczeństwo żerujących szakali! Ta poezja z szakalami jest tak wytarta, jak np. ta „czerwona nić", która snuje się w historii.

Aktorzy Teatru Odrodzonego mówili swoje role dobrze, niektórzy (Daszewski, Ordężanka) bardzo dobrze. Ale nie mieli dość gestykulacji i reżyseria była dość monotonna (w akcie II Karol wciąż siedzi lub leży na stole), nie sprzęgała akcji aktorów, tak że każdy grał niejako solo.

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera:
Ta, która zwycięża,
komedia w 3 aktach [G. Varesi i D. Byrne'a,
przekład Andrzeja Marka,
reżyseria Jana Pawłowskiego,
dekoracje Elżbiety Mucharskiej,
premiera 1 IV 1927]

[78] Komedia łatwa, która się gra sama, o sławnej śpiewaczce della Robia, rozrzutnicy i kabotynce, która jednak ma tzw. wielki gest. Jak się prawda serca dziwnie miesza z komedią serca, to sztuka ta dość dobrze pokazuje, niezupełnie zrozumiała to pani Ćwiklińska. Treścią sztuki jest walka o męża, który pod nieobecność śpiewaczki postanowił się rozwieść i wyszukał już sobie drugą żonę. Taka walka o „chłopa" zawsze ma powodzenie — w teatrze od czasu klasycznej *Walki kobiet* Scribego. Zupełnie niepotrzebnym i brutalnym motywem jest, że rywalka śpiewaczki okazuje się w końcu zwykłą spekulantką na małżeństwo z człowiekiem bogatym — to tylko uszczupla tryumf della Robii. Pani Ćwiklińska główną rolę grała z temperamentem i bardzo się podobała publiczności. Najzabawniejszy jednak jest cały dwór towarzyszący artystce: lekarz, kucharz, sekretarka itd. — wszystko to (z wyjątkiem piesków i małpek) śpiewa, czubi się i lubi, robi dużo hałasu — zrobione to było udatnie.

Teatr Letni: *Panna Marcelina*,
komedia w 3 aktach Romana Coolusa,
przekład Stefana Krzywoszewskiego
[reżyseria Jerzego Leszczyńskiego,
dekoracje Szczepana Kamińskiego,
premiera 8 IV 1927]

Panna Marcelina jest typem tzw. kozaczka, dziewczyny nieznośnej, a jednak bardzo sympatycznej. Typ okropnie zużyty, dający jednak aktorkom dużo pola do popisu, dlatego komediopisarze nadużywają go dalej. Ta Marcelinka przeprowadza małą intryżkę; aby nie dopuścić do grzechu, to jest do schadzki pani Chameron z Chanceletem, sama zaczyna kokietować tego Chanceleta tak skutecznie, że zatrzymuje go w domu. Coś podobnego już było w komediach, ale tam Marcelinki zwykle „nieświadomie" kochały się w owych Chanceletach. Tu nie; Marcelinka drwi sobie z tego młodego gogusia, natomiast oświadcza się kawalerowi, który mógłby już być jej ojcem. Ta nowość podobała się komuś, ale w dziełach Prevosta jest dosyć takich typków panieńskich (np. *Małżeństwo Julci* — Julcia woli starego, bo... doświadczeńszy).

Intryżka rozwija się jako tako, dowcipu jest niewiele, natomiast ze zdumieniem widzi się, ile autor wprowadził scen z wynurzeniami i roztrząsaniami psychologicznymi. W zasadzie mnie się to podoba, niestety, gatunek tych debat jest bardzo płytki i autor bierze te swoje płytkości na serio. Dlatego w końcu

działają one jak wykolejenie stylu — komedia z sytuacyjnej, igraszkowej przeradza się w coś płaczliwego i nawet moralistycznego. A ponieważ jesteśmy w środowisku samych bogatych próżniaków, przeto ich zmartwienia erotyczne niewiele mogą nas wzruszyć.

Rolę tytułową grała panna Majdrowiczówna, dobra właściwie tylko w 3 akcie, gdzie trzpiot robi i mówi rzeczy poważne. „Kozaczka" imitowała zręcznie i z rutyną, ale nie tak przekonywująco, jak pierwsza lepsza naiwna starego autoramentu. Jej stosunek do obu kawalerów pozostał niewyraźny i nie wyzyskany. Nie potrafiła zaznaczyć miłości w przekomarzaniach się z owym sceptycznym starszym panem, a kokieteria względem Chanceleta pozostawiła pole do pytań: czy to tylko komedia flirtu czy flirt prawdziwy i niebezpieczny.

Teatr Narodowy: *Farys*,
komedia romantyczna w 7 obrazach
Stanisława Miłaszewskiego
[reżyseria Józefa Węgrzyna,
dekoracje Wincentego Drabika,
muzyka Henryka Adamusa,
premiera 12 IV 1927]

Słowacki uczcił piękną dumą życie i śmierć Emira Rzewuskiego, który nie znajdując dla siebie działalności w spętanej ojczyźnie, szukał przygód na tureckim Wschodzie, zdobył sobie wśród Turków wielkie uznanie, potem wrócił do Polski, aby wziąć udział w powstaniu listopadowym, i po bitwie pod Daszowem został zabity przez zbira carskiego sztyletem, który mu niegdyś podarowała jedna z kochanek wschodnich. Stanisław Miłaszewski, znany dotychczas jako subtelny poeta liryczny i krytyk, obrał sobie tego emira na bohatera swojej komedii romantycznej. Zamiar oryginalny, ciekawy i trudny. Komedia nosi tytuł *Farys*, co znów przypomina nam utwór Mickiewicza na temat swobodnego pędu rycerza arabskiego, nie lękającego się żadnych przeszkód i rwącego się w bezkres. Tego lotnego pędu na łeb na szyję niewiele jest w sztuce Miłaszewskiego (nowoczesne farysostwo znalazło wyraz w *Demonie ruchu* Stefana Grabińskiego), natomiast mamy w niej coś jak gdyby poetycką analizę romantyzmu. [81]

Romantyzm czynu szamocącego się z dala od kraju zostaje przeciwstawiony romantyzmowi marzenia i ro-

mantyzmowi pozy. Niesłusznie — gdyż obydwa rodzaje romantyzmów ściśle łączy się z sobą — i zawsze łączą. Nie ma czynu bez marzenia i często nawet — bez pozy. Nie trzeba się obawiać samego wyrazu „poza". Są pozy szlachetne, bezinteresowne, w ogóle człowiek przecież zawsze dąży do ziszczenia siebie jako ideału, a więc „pozuje". „Poza" jest dziś nawet środkiem pedagogicznym, zalecanym przez tych, co rozmyślają nad metodami rzeźbienia charakterów ludzkich. Dziś w ogóle inaczej patrzymy na te sprawy. „Teatralizacja życia" nie jest tylko hasłem literackim, lecz rozdziałem z tak zw. psychotechniki. O tyle więc odbiegliśmy od epoki romantyzmu — nie potrzebujemy z nim wojować ani go „rewidować", jak to się jeszcze wciąż w Polsce robi, możemy, owszem, korzystać ze wszystkiego, co w nim było „dynamiczne".

[82]

Sztuka Miłaszewskiego rozpada się na dwie części. Pierwsza obejmuje przygody emira na Wschodzie, druga w Rzymie i w kraju. Pierwsza przypomina z początku sztukę Ossendowskiego *Żywy Budda*, która przedstawia conquistadora niemieckiego, hr. Ungerna-Sternberga, bratającego się podczas wojny w dalekiej Azji z różnymi Mongołami, aby z tego wykuć pożytek dla swej ojczyzny. Tak samo hr. Wacław, tylko że jest szlachetniejszy. Obaj występują jako bohaterowie już sławni i gotowi; wypadki, które się dzieją, są już tylko próbą ich bohaterstwa. W *Farysie* o tyle jest lepiej, że Wacław nie utrzymuje się na jednakiej wyżynie. Kocha Leilę, żonę swego przyjaciela, sułtana Dżelaeddina, zyskuje jej wzajemność, lecz wskutek tego upada jego siła (kara za grzech?), dostaje się do niewoli i musi ścierpieć tę hańbę (?), że przyjaciel go wykupuje. Wykupiwszy nie mści się, owszem, odstępuje mu żonę. Zdaje się, że autorowi majaczył się tu jakiś wątek dramatyczny, lecz ostatecznie wypadki te

pozostają bez wyniku, autor nie interpretuje ich, nie wydobywa z nich myśli dramatycznej, wciąż gubi ją w złotym piasku dygresji lirycznych.

W drugiej części kocha się w hr. Wacławie heroina mniej szlachetna niż Leila, lecz za to bardziej ludzka: Polka, Delfina, która w Rzymie prowadzi dom szeroki, sama jest romantyczką — przyjmuje u siebie romantyków. Tu jednak i autor, i osoby komedii popełniają nietakt po nietakcie. Delfina, która jak się zdaje, ma romantycznego bzika na punkcie mistycyzmu, wyśmiewa wobec Wacława zakochanego w niej księcia Eustachego za to, że naśladuje Byrona. Z kolei Wacław kompromituje Delfinę: biedaczka rada by siąść z nim na koń i polecieć w dal, w stepy — a on ją [83] otrzeźwia: „zlecisz z konia", czy też: „tam cię mogą napaść zbóje". Ja sądzę, że to bardzo brzydko i nie po rycersku ze strony hrabiego; ta niewiasta może zresztą doskonale jeździć konno i nie bać się bandytów, a jednak być nadal zakutą marzycielką. Podobnie też ks. Eustachy: może sobie bajronizować, lecz że w pojedynku hr. Wacław wytrąca mu szablę, to już jest los słabszego czy mniej zręcznego. Potem Delfina przyjeżdża do hrabiego do jego dworku w Polsce, aby wziąć u jego boku udział w powstaniu. Hrabia nie tylko jej oferty nie przyjmuje, ale ponadto urządza jej przykry i znowu nie bardzo rycerski kawał: jeden z jego przyjaciół w stroju arabskim zbliża się do Delfiny, ta ściska go, myśląc, że to Wacław, odkrywa pomyłkę, lecz ów frant tak jej zawraca głowę patetycznym gadaniem, że biedaczka akceptuje pomyłkę i gach ją uwozi. Tak uwolniwszy się od baby, Wacław z towarzyszami, do których przyłącza się i ks. Eustachy, wyruszają w pole jako partyzanci.

Ta satyra jest słaba i jak starałem się wykazać, niesprawiedliwa. Od *Nowej Dejaniry* Słowackiego, bodaj

aż do *Hilarego* Iwaszkiewicza w poezji polskiej zupełnie niepotrzebnie obśmiewa się marzenie i tak zw. literaturę. Miłaszewski, gdy chciał coś od siebie powiedzieć, nie mógł znaleźć innej nowej myśli, a przez to stanął nawet poniekąd w sprzeczności ze swoim założeniem, by dać utwór romantyczny. Można było oczekiwać, że autor wydobędzie z romantyzmu jakiś nowy, spóźniony blask, skoro tak mistrzowsko opanowuje jego środki poetyckie, ale ziszczenia tej nadziei nie widzę.

Utwór nie jest dramatyczny — to każdy widzi; ale to by nic nie szkodziło, gdyż dzisiaj właśnie także utwory sceniczne o charakterze raczej epickim wyka-
[84] zały dużą zdatność teatralną, i nawet są bardzo pożądane dla reżyserów. Gorzej jest z tym, że nawet jako epos sceniczny *Farys* jest również roztrzęsiony i niewyraźny.

Jeśli mimo to dobrze się stało, że *Farys* został wystawiony, to jest już sekretem poezji, która ma to do siebie, że często rośnie i udaje się w miejscach najmniej spodziewanych i zamierzonych, w sposoby jakieś dzikie i zygzakowate. Otóż *Farys*, niezgrabny jako sztuka, zawiera w sobie mnóstwo materiału poetyckiego, który by starczył na obdzielenie kilku sztuk, dla upiększenia ich dialogu. Są to „disiecta membra poetae". Powszechnie podziwiano „formę" Miłaszewskiego, wspaniały „język", przenośnie, doskonałe naśladownictwo romantycznego „stylu". Ja sądzę, że w pojęciach „forma", „styl", „język" ukrywa się co innego. Tu chodzi o pewien gatunek treści, o pewne zakresy wyobrażeń i o pewne gry wyobraźni — nie jest to tylko szata, lecz jakieś rozwiewne ciało. Ale z tymi rzeczami najlepiej będzie obcować w książce, wystawienie sceniczne budzi apetyt na książkę. Nie ma w tym żadnego despektu, gdyż jak słusznie powia-

da Hebbel, każda cenniejsza sztuka w końcu staje się „dramatem książkowym".

Wystawiono sztukę z wielkim honorem i pietyzmem. Autora wywoływano kilkakrotnie. Publiczność, która go już zna z przekładu *Don Juana*, snadź doceniła jego talent ulokowany tak niepraktycznie. Publiczność czuje, że aby doprowadzić do takiego mistrzostwa „formy", trzeba wielkiej energii talentu, która gdyby obracała inne koła, może by nam dała dramaturga innej miary. W każdym razie *Farys* także jako widowisko będzie — po skróceniach — niezgorszym nabytkiem repertuaru. Dekoracje Drabika są prześliczne. Aktorom należą się wielkie pochwały. Tyle razy gderałem na nich — wczoraj podziwiałem ich dykcję, pamięć, doświadczenie i solidarność z autorem.

Co prawda, trudno recenzentowi po jednym przedstawieniu ocenić, czy gra była więcej, czy mniej odpowiednia; intencje autora nie rysują się bowiem w liniach wyraźnych, tylko w niewielu kropkach — więc może nawet i sprawozdanie recenzenta okaże się niedostatecznym, ale to nie jego wina.

Premiera w Teatrze Polskim:
Adrianna Lecouvreur,
sztuka w 5 aktach Eugeniusza Scribe
[i Ernesta Legouvé],
przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego
[inscenizacja i reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje i kostiumy Karola Frycza,
premiera 13 IV 1927]

[86] Pani Przybyłko-Potocka, która zeszłego roku popisywała się w roli Damy Kameliowej, tym razem wybrała sobie na popis starą sztukę Scribego pod powyższym tytułem. Jest to sztuka na temat walki dwóch kobiet o mężczyznę, z różnymi intrygami i nieporozumieniami, które stanowiły arsenał dramaturgii Scribego, wywoływały podziw u Sardou'a i niemal aż do dziś są jeszcze specjalnością francuską. Tym razem jednak ta strona sztuki nie ujawniła się dość skutecznie, położono bowiem nacisk na rolę. Tymczasem rola Adrianny nie przedstawia osobliwego pola do popisu, nie zawiera w sobie ani podwójnych gier, ani „obszernego rejestru". Adrianna jest aktorką i kobietą kochającą, ale aktorstwo wcale nie wpływa na jej życie, tak jak to np. widzimy w grywanej równocześnie w Teatrze Ćwiklińskiej komedii: *Ta, która zwycięża.* Adrianna nie jest kabotynką, to niewiasta uczucia, dobra i szlachetna — tak że niemal trudno uwierzyć w jej talent aktorski. Pani Potocka bardzo nadaje się do takich szlachetnych ról, ma już w głosie dużo poezji, ale zbyt często brzmi w nim jakby przedwczesna rezygnacja. Jest to aktorka patetyczna, jakich dziś mamy niewiele.

W scenie upokorzenia rywalki w IV akcie miała odpowiedni majestat, a w V scena obłąkania i śmierć wypadła raczej pięknie niż silnie.

Niegdyś, kiedy wielkie sceny umierania znajdowały się prawie w każdej sztuce, roztrząsano zagadnienie, czy ma się je grać z realizmem fizjologicznym, czy tylko „harmonijnie", z „umiarem". Dziś to pytanie zeszło z porządku dziennego, ponieważ większość sztuk nie kończy się śmiertelnie — publiczność tego nie lubi. Ale właściwie w duchu nowoczesnym byłoby lekkie bodaj akcentowanie fizjologii — aktorzy japońscy podobno doskonale to umieją.

Dobrą — pod względem aktorskim — rywalką Adrianny była p. Sulima.

Publiczność przyjmowała grę p. Potockiej hucznymi oklaskami.

Teatr Letni: *Premier*,
komedia w 3 aktach Laszlo Fodora,
przekład J. A. Hertza
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Szczepana Kamińskiego,
premiera 12 V 1927]

[88] Polityka i miłość — tematy teatralne bardzo u nas ulubione, i każdy z osobna, i obydwa razem. Perzyński, Rączkowski, Krzywoszewski zawdzięczają im swoje sukcesy. Na pomysł, żeby polityka zawadzała miłości, zdaje się, pierwszy wpadł u nas Perzyński (komedia: *Polityka*). Musimy to powiedzieć, aby reklamować honor pierwszeństwa dla Polski.

Nie wiadomo, czy p. Laszlo Fodor, z rodu Węgier, pisał swoją komedię dla Paryża, czy dla Budapesztu, ale przyznać trzeba, że ten towar jest bardzo zręcznie sfałszowany jako paryski. Są wprawdzie u nas znawcy, którzy z wielką pewnością siebie odróżniają u p. Fodora osobliwe cechy węgierskie, ale gdyby tak tę sztukę przeznaczono na afisz w połączeniu z nazwiskiem brzmiącym po francusku, niechybnie ulegliby mistyfikacji.

Sztuka jest dowcipna i zajmująca, zwłaszcza w pierwszej połowie; ma też w sobie sporo wdzięku poetyckiego. Zaczyna się od sielanki: margrabia d'Avencourt przyjeżdża do swego pałacu z świeżo poślubioną małżonką, aby tu spędzić noc poślubną. Stary służący, marzenia i całusy we dwoje przy kominku, prośba

młodej żony do małżonka, aby ją jeszcze oszczędzał. Wtem sielankę przerywa zgrzyt polityczny: wpada dotychczasowy prezes ministrów, stary wyga polityczny Morell, oznajmia panu młodemu, że on, d'Avencourt, poseł, został teraz desygnowany na prezesa ministrów i ma złożyć gabinet. Dlaczego? Właśnie dlatego, że margrabia jest zerem politycznym, a koniunktura parlamentarna tak się ukształtowała, że tylko ktoś bez wyraźnej fizjognomii partyjnej może zostać premierem! I oto mamy pomysł świadczący już o pewnym zróżniczkowaniu obserwacji autorów w sprawach politycznych — u nas się jeszcze do tego nie doszło.

Mąż musi spieszyć na posterunek, i to natychmiast, panna młoda nie może zostać panią, żałuje swego ociągania się i zaczyna nienawidzić politykę. Sprzymierza się z przywódcą opozycji p. Tiolemont, aby obalić gabinet swego męża, bo tylko w ten sposób może mieć nadzieję, że jej prawo do nie uszczuplonych miodowych miesięcy (nb. z wyjazdem za granicę) zostanie zaspokojone. To jest drugi motyw w tej sztuce — motyw, który naszej publiczności musi się wydać dosyć nieprawdopodobnym i naciągniętym. Zamiast cieszyć się z sukcesu męża, zamiast znajdować dumę w tym, że jest panią premierową — ona dba tylko o pełnię miodu i nie chce nic z niej ustąpić na korzyść sprawy publicznej. My, co prawda, przyzwyczajeni jesteśmy do tego, że w takich wypadkach (wojna!) kobieta łatwo poświęca się, i trochę dziwimy się tej zaciekłej feministce (gdyż jest to w swoim rodzaju feminizm). Tym bardziej się dziwimy, że np. w drugim akcie jesteśmy świadkami, że pani d'Avencourt nie jest znów tak bardzo zaniedbywana, gdyż nawet do prezydium rady ministrów przychodzi ściągać z małżonka swoje należności małżeńskie. Ale ostatecznie można uwierzyć, że się znalazła taka samiczka,

dla której powodzenia męża na arenie politycznej są niczym wobec deficytów sypialni — tym bardziej że jest margrabiną i pensja I klasy jej nie imponuje.

Nietaktem tylko ze strony autora jest, że zbyt jaskrawo podkreśla owe prawa małżonki, przeciwstawia jej interes interesowi Francji, robi niepotrzebnie jakiś ibsenowaty dramat.

Ale było mu to potrzebne — dla dowcipu, ponieważ trzecim motywem komedii jest „wesoły" program nowego premiera: własne ognisko domowe, ciepły kominek i zdrowy dzieciak w kołysce. Ten program poddała mu mimo woli własna żona, zwierzając mu się ze swoich marzeń dziewczęcych, z czasów kiedy wy-

obrażała sobie, że jest królową Małgorzatą z Navarry. Całą Francję zachwyca to hasło — wszystkie hasła „partyjne" i „klasowe" idą w kąt, stronnictwa się pogodziły na tej oryginalnej „platformie", nawet przywódca opozycji został unieszkodliwiony, i nie ma żadnej nadziei, by ten premier mógł paść, tak że nieszczęśliwa inspiratorka programu kołyskowego wśród powszechnego zapału do kominka i do kołyski narzeka, że sama jest tych symbolów okrutnie pozbawioną!

Dowcip kontrastowy, obliczony znowu tylko na wyludnioną Francję, gdzie członkowie naszej wycieczki parlamentarnej mogli oszołomić Francuzów cyframi statystyki rozrodczości w Polsce. U nas kołysek jest dosyć, tylko o ten kominek jest trudno. Program p. margrabiego wydałby się u nas bardzo partyjnym, żeby nie powiedzieć — socjalistycznym, bo to są mniej więcej: domy robotnicze. Autor robi dowcip seksualny z tego, co jest sprawą społeczną. Trochę lokajstwa jest w tej sztuce Węgra pisanej we Francji czy jakby dla Francji. Lokajstwa i udawanej naiwności — jak gdyby rozrodczość zależała tylko od większej lub mniejszej ilości całusów!

Resztę komedii zajmuje dość zagadkowa i niełądna intryga margrabiny w celu zasiania niezgody między mężem a przywódcą opozycji — po to, aby męża odzyskać. Intryga się nie udaje, pakt z opozycją zostaje zawarty — sytuacja żony beznadziejna. Czym się to skończy?

Znowuż dowcipnym paradoksem z życia politycznego: właśnie dlatego że już wszystko w porządku, że wszyscy się pogodzili, wybucha przesilenie. Morell znowu staje u steru, a magnacki patron kołysek zostaje obalony, lecz spada bardzo miękko, bo w ramiona stęsknionej małżonki.

Moje powyższe zastrzeżenia wobec tej sztuki są raczej luźnymi uwagami natury pedagogicznej niż krytyką. Powtarzam, że komedyjka jest dowcipna, przy tym grana wybornie. W tym ciasnym teatrzyku widz zawsze bardzo swojsko się czuje. Dużą niespodzianką dla mnie była doskonała gra pani Smosarskiej w roli margrabiny. Znałem ją tylko z filmu, jej gra sceniczna jest dziesięć razy lepsza od filmowej. Tylko że w wybuchach gniewu jest trochę gderliwa jak pani Ćwiklińska — zresztą ma mnóstwo temperamentu, którego w kinie wcale nie widać, miły głos, gra z rutyną, a zwłaszcza ściska i całuje... przekonywająco. Rolę główną grał p. Różycki, amant bardzo sympatyczny i już doprawdy nadużywany w tym teatrze — wystąpili też pp. Zelwerowicz, Kurnakowicz.

Publiczność na premierze *Premiera* bawiła się znakomicie.

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Statyści*, komedia w 3 aktach Andrzeja Birabeau, przekład Hildy Latoszyńskiej [reżyseria Jana Janusza, dekoracje i wnętrza Elżbiety Mucharskiej, premiera 17 V 1927]

[92] Teatrzyk przy Nowym Świecie tym razem mocno pomylił się w repertuarze: zamiast wybrać sztukę głupiutką, mydłkowatą, „smaczną", sztukę-ciasteczko, wybrał rzecz poważniejszą, jakby tylko zabłąkaną do repertuaru sztuczek bulwarowych. Odczuli to natychmiast bywalcy, spuścili nos na kwintę, orzekli, że komedia p. Birabeau jest przykra i „niesmaczna". To samo powiedzieli ci krytycy, którzy za kwintesencję dramaturgii i za główny sprawdzian estetyczny uważają to, czy gruby jegomość w drugim rzędzie krzeseł, który dopiero co zjadł smaczny obiad, będzie mógł dobrze trawić, nie nudząc się i nie słuchając rzeczy może prawdziwych, lecz nie à propos. Ten grubas może mieć słuszność, bo gdy przyszedł i zapłacił za miejsce, nie trzeba mu robić niespodzianki i w ciasteczku podawać gwóźdź, nie ma jednak racji krytyk, który ten niski gust uważa za miarodajny.

Jakże się mogła zdarzyć temu teatrzykowi taka pomyłka? Łatwo; oto sztuka ta wprowadza nas w świat kokotek, zbankrutowanych arystokratów, utrzymanków i utrzymanek, hochstaplerów, rozgrywa się w I akcie w wytwornym hotelu pod niebem, zdaje się, włoskim,

w dalszych aktach — w Paryżu. Strzelają korki od szampana, chodzi się w pyjamie, kokotka śpi na cudownym obszernym łóżku pod baldachimem itp. A więc wszystko to, co lubi wzbogacony paskarz, szlagon z prowincji, dorabiający się majątku na lichwie zbożowej i marzący o wyjeździe na Riwierę, wreszcie mieszczuch, snobek lub literat, który sam wprawdzie jest ubogi, lecz któremu również imponuje albo którego przynajmniej bardzo intryguje ten światek, zawdzięczający swój byt głupocie i próżniactwu bogaczy. Niech się Warszawa paryżanizuje, miejmy i my swoje kokoty, tym droższe, im więcej mają kochanków, kochanków od serca i kochanków od kasy, oraz „problemy" specjalne z tego światka! Tak, ale pod jednym warunkiem: żeby nas to zabawiało, żeby miało wdzięk i humor paryski, pachło perfumami... W chwili gdy pisałem to ostatnie zdanie, uprzytomniłem sobie, że nawet sporo czytelników „Robotnika" uznaje ten warunek za kanon, który się rozumie sam. Porzucą jednak swój sąd, gdy dodam, że aby tego warunku dotrzymać, trzeba ukryć wszystko, co w tym światku razi; jedwab nie może być wytarty, kokota nie może być głodna, a szampan nie może być fałszowany. Podszewka tych wspaniałości nie może nigdzie przeświecać, nie może paść słowo: nędza, bo to bywalca spłoszy — on skrzywi twarz, sięgnie do portmonetki, rzuci jałmużnę na stół, ale już drugi raz do takiego lokalu nie przyjdzie.

Otóż p. Birabeau pozwolił sobie pokazać podszewkę tych wspaniałości zagranicznych. Do farsy wplótł satyrę. Statyści — to są ludzie o eleganckich formach, lecz zubożali, wynajmowani np. przez właścicieli hotelu, aby mieszkając w nie zajętych pokojach i pojawiając się przy table d'hôte'ach, wywierali na przyjezdnych wrażenie, że hotel jest przeludniony, i to przez elegancką publiczność. Takiemu statyście nie wolno

jednak przy obiedzie drugi raz wziąć z półmiska, musi podziękować, gdy mu podają, nie wolno mu wziąć sobie cygara itd. Jedyną jego szansą jest polować na samotne bogate przyjezdne, choćby starszawe, i pójść do nich na utrzymanie lub gdy upokorzenie dojdzie do szczytu, oddalić się w głąb parku hotelowego i tam strzelić sobie w łeb. Ale taka „bogata przyjezdna" może się niekiedy również okazać statystką — powstaje groteskowa „przykra" scena, jaką mamy tutaj w akcie I. Pomyliwszy się tak fatalnie, statysta Piotr Haguet uważa także drugą damę za statystkę, lecz znów się myli: to jest już prawdziwy gość hotelowy, ale niewiasta zamożna, co prawda kokota. Ta znów ma inny kłopot: właśnie porzucił ją
[94] bogaty kochanek, więc aby złapać nowego, musi sobie kogoś wynająć, który by odgrywał rolę jej bogatego „przyjaciela" i rujnował się na nią — taki wzór przyciąga nowych wielbicieli. Tym surogatem kochanka zostaje Piotr, nocuje w jej pokoju — na kanapie, jednak rano musi wleźć do niej pod kołdrę, aby ich w tej sytuacji widziała pokojówka itp. Kolekcji statystów dopełnia sztuczna mama kokoty. Niby-kochanek ma dużo roboty, bo musi się wszędzie pokazywać ze swoją panią — wskutek tego nie ma znów czasu dla swej prawdziwej kochanki... Stosuneczki pokazane dość niemiłosiernie, od strony nie tyle dowcipnej, ile śmiesznej.

Dla nas to wszystko jeszcze dość nieaktualne, hotele w naszych letniskach jeszcze sztucznych gości nie potrzebują, nie ma jeszcze tej całej dziwacznej fauny lokajskiej, jaką nam ukazuje p. Birabeau. Ale te różne kombinacje, jakie wytwarza świat wysokokapitalistyczny wśród swego otoczenia, godne są uwagi. Trzeba ten światek traktować zoologicznie i tak też po części czyni p. Birabeau. „Statysta" jest skomplikowaną odmianą typu „lokaja pospolitego". Łatwo zauważyć, że w tej sztuce dla autora jest o wiele ważniejsze to, co

się w niej opowiada o ludziach, o stosunkach, niż to, co się dzieje. Jest w niej żywioł epicki — powinna się była pojawić jako powieść, jakieś studium społeczne.

Ale p. Birabeau zapragnął również sukcesu farsowego, chciał obok satyry zabawić swoją publiczność na zwykły sposób. Miał podobno powodzenie w Paryżu, może być, że tam jego sztuka podziała nawet rewolucyjnie czy rewelacyjnie.

W III akcie pada nawet słowo: praca, statysta Piotr Haguet zaczyna zarabiać uczciwie jako kelner i pozyskuje naprawdę serce kokoty, którą tymczasem ograbił jej kochanek bogacz. Na nas to działa „niesmacznie", ale to tylko dlatego, że satyryk zdradził swój program, wpadł w inny styl: sam wszedł w grono lokajów. Ten dwoisty charakter sztuki złudził teatrzyk przy Nowym Świecie — nie poznano się na tym, że to jest świństewko cokolwiek fałszowane czy nieautentyczne... Ale nasi bywalcy się na tym znają!

Grano sztukę niedobrze. Pani Ćwiklińska powinna była grać kokotę dobroduszną, poczciwą, taką, jaką bankier-hochstapler mógł oszukać. P. Grabowski, który zresztą grał z wielkim zapałem, w II akcie miał trudną scenę: mieszać udawanie z prawdą. Już kilka razy pisałem, że takich dwoistych ról nasi aktorzy nawet nie rozumieją. P. Grabowski i tak zwykle gra w ten sposób, że gdy się kocha, to nie wiadomo, czy kpi, czy naprawdę. Cóż się dopiero musi dziać w sztuce, w której wszyscy coś udają. Wskutek tej niewłaściwej obsady główna scena II aktu nie „wyszła" wcale i w ogóle rysunek tej słabej akcji, która jednak w sztuce jest, został zamazany.

W ogóle ta sztuka na ten teatrzyk jest za trudna. To nie jest samograj — trzeba zrozumieć, powziąć jakąś ideę i przeprowadzić.

Teatr Polski: *Wieża Babel,*
dramat w 3 aktach Antoniego Słonimskiego
[inscenizacja i reżyseria Leona Schillera,
zastępca reżysera Wacław Radulski,
dekoracje Tadeusza Gronowskiego,
premiera 18 V 1927]

I

[96] Po co ludzkość buduje nową Wieżę Babel? Intencja autora jest taka: Tyle razy ludzkość się zrzeszała, aby popełnić zbiorową zbrodnię: wojnę; niechże raz zrzeszy się dokoła dzieła pozytywnego, symbolizującego solidarność ludzką i walkę człowieka z przyrodą — z prawem grawitacji! Wypowiada to bardzo pięknie budowniczy wieży Thompson w monologu (początek I aktu), mówi o zazdrości ziemi, która „nas ściąga czujnie twardymi wędzidły", i o jej matczynym władztwie nad człowiekiem: „O, jak lekko przemijać, opadać jak mile! To ziemia nas pociąga. Tchu braknie z rozkoszy". Lecz wbrew temu przychodzi myśl: „Nad pola grawitacji, w kręgi wyzwolenia — Śmiertelnym sięgnąć ciałem i pierś podać nagą! Być chorągwią zaziemską — być rozwianą flagą, targaną już przez inne szczęścia i cierpienia".

Kiedy zbudowano wieżę Eiffla, było dużo głosów, które to przedsięwzięcie potępiły jako nonsens, bo wieża nie będzie przydatna nawet na latarnię (dziś by już tego nie powiedziano). Wtedy to w obronie wieży napisałem swój pierwszy wiersz, sonet, zakończony słowami: „To strzała w niebo rzucona!" Mam pewną

satysfakcję, gdy czytam, że dzisiejszy poeta tę samą ideę, lecz w obfitszych obrazach wyraża. Oto jak pomocnik Thompsona, Jeffrys, przemawia do swego mistrza: „Ziemia jak jednorożec teraz przez słoneczną drogę — przebiega, świszcząc w płomiennym obłoku, wieżą jak mieczem raniąc samo jądro mroku".

Ludzkość z dawien dawna w wysokich budowlach dawała wyraz swej tęsknocie w przestrzeń i pragnieniu oderwania się od ziemi. Ale dziś, gdy mamy aeroplany, gdy pojawiają się konkretne projekty wystrzelenia rakietowej torpedy na księżyc, symbol wieży wydaje się cokolwiek przestarzałym, chociaż budzi niezmiernie obfite skojarzenia poetyckie, gdyż istotnie Wieża Babel, pierwszy protest [97] przeciw Bogu pojętemu jako władcy wszystkich potęg przyrodzonych i nadprzyrodzonych miażdżących człowieka, jest wspaniałą tradycją. Mimo to zewnętrznie przedstawia się dramat Słonimskiego jako kwintesencja nowoczesności: jest mowa o zużytkowaniu rozpadu atomów, o dynamo, o semaforach, antenach, słuch nasz atakują głosy syren i megafonów, wzrok — różnobarwne światła z reflektorów, elewatorów itd. Przepych i zgiełk dzisiejszej doby wynalazków i wielkich przedsięwzięć, napełniający u nas dotychczas tylko tomiki wierszy lirycznych, przerzucił się w tym dramacie także na deski teatralne. Nie zapomniana została i samotna myśl uczonego, i trud inżyniera, a najpiękniej może uczcił autor pracę fizyczną robotników, którzy pierwszy raz pracują nad wielkim dziełem, swobodnym, własnym i wspólnym, pracują radośnie w poczuciu swej nowej godności. W akcie I, który rozgrywa się na jednym z pięter wieży, widzimy spływające w górę i w dół windy, rozświetlone, pełne robotników. Śpiewają:

Oto wracamy z pracy,
Wojacy
Bez broni i szabli,
Artylerzyści elewatorów,
Kawalerzyści elektrycznych kabli.
Żelazem dzwoni nasz chód
Tryumfalny!
My, piechurzy ze stalowych hut
I z kopalni.
Kiedy zechcemy,
Posłuszna naszym rozkazom
Ziemia, jak motor pod gazem,
Przyśpieszy biegu,
Kiedy ją pchniemy
Razem,
Razem,
Razem!

Na scenie ten chór nowoczesny wywiera wspaniałe wrażenie.

Kalifornia ma być cokołem pod ten pomnik wspólnej pracy, która trwa od 17 lat. Każdy naród przysłał swoich ludzi, swoje wytwory. Niebawem ma się odbyć uroczyste otwarcie wieży, wtem naczelny budowniczy Thompson żąda nowych 3 lat, bo chce budować wieżę jeszcze wyżej, coraz wyżej!

Dlaczego i po co? Autor uzasadnia to naturalnym dążeniem człowieka do tej doskonałości, która nigdy nie ma kresu; Thompson zaś zapewnia, że wieżę można jeszcze poprowadzić wyżej, wskazuje na to, że skoro ludzkość raz już zebrała się około takiego wysiłku, należy tę energię do końca wyzyskać. Ale przeciw temu jego zamiarowi podnosi się bunt: tak można budować bez końca, powiadają. I słusznie. Bo przecież tu nie chodzi o mechaniczny rekord wysokości, tylko o jej symbol. O tysiąc metrów wyżej — cóż to znaczy!

Boy w recenzji swojej słusznie zaznacza, że to dążenie „jeszcze wyżej" nie ma już nic wspólnego z ideałem pokoju ludów.

Nie będę tu roztrząsał jednej z trudniejszych kwestii w poetyce, jaką jest różnica między alegorią a symbolem. Poprzestanę na tym, że ze Słonimskim stało się to, co się bardzo często działo z poetami symbolistami: symbol, który miał oznaczać coś ideowego, uwodził poetę swoją autonomią, nasuwał mu nowe skojarzenia ideowe, przerastające ideę pierwotną, aczkolwiek z nią związane. Można to łatwo wykazać np. na *Skarbie* Staffa, gdzie mamy również wieżę — a skoro jest wieża, to jest także i zegar na niej, i kurek na dachu, które by również coś znaczyć mogły. Swoją drogą *Skarb* jest skądinąd głębszy, porównanie byłoby ciekawe; powtarzam od paru lat, że *Skarb* powinno się wydobyć z zapomnienia i nowymi środkami wystawić. [99]

Atoli bez tego zaczynu, jakim jest upór Thompsona, w ogóle na tym tle powszechnej zgody nie mogłoby być dramatu. I przyznać trzeba, że autor wraca do swojej rzeczy, chodzi mu bowiem nie o mniej ani o więcej jak o to, czy ta zgoda jest rzeczywiście powszechną. Próba dzieła — nie od strony matematyki, lecz od strony duszy. Czy Wieża Babel jest zbudowana również w piersiach ludzkich? Kardynalne pytanie, oś dramatu. Lecz niestety autor nie panuje nad wewnętrzną stroną dramatu tak jak nad zewnętrzną. Gubi się. Konflikt, który wybucha, zahacza się jakoś słabo i ma znamiona raczej walki genialnej jednostki z tłumem niż próby spoistości wewnętrznej. Autor napisał długą, niepotrzebną rozmowę między Thompsonem a jego żoną, która go namawia do poniechania wieży, ale powinien był raczej zająć się fermentem zawiści, intryg, podłości, który rozrasta się wśród pracowników wieży, i zajrzeć na jej spód.

W II akcie jesteśmy w jednej z hal wieży i nowe jest to, że Thompson nie zwalcza swych przeciwników, lecz stara się ich przekonać, lecz jego dialektyka jest słaba — po części także wskutek niesłuszności jego sprawy. Przywódca opozycji zaś, garbusek Mixt, prowadzi intrygę po mistrzowsku: owszem, niech się wieża dalej buduje, ale już nie pod kierownictwem Thompsona. Rzuca podejrzenie, że Thompson i jego uczeń Jeffrys przy pomocy tłumu chcą zawładnąć wieżą, żąda sądu...

Powiedzielibyśmy: strona prawnicza, ustawodawcza przedsiębiorstwa wieżowego została obmyślona gorzej od technicznej — ale ta strona to jest właśnie
[100] dusza ludzka, rozum czy serce. Pada głos z tłumu: „Możecie zmieniać węgle na diamenty, ziemię zatrzymać, z piasku kręcić bicze. Ale ludzkiej natury przeklętej już nie zmienicie niczym".

Czy autor również stoi na tym samym stanowisku, które — nawiasem mówiąc — zajmują ci wszyscy, którzy uważają socjalizm za mrzonkę, ponieważ natury ludzkiej (chciwości, dążenia do własności) rzekomo nigdy się nie zmieni?

Kłótnię przerywa dzwon alarmu: trzęsienie ziemi! Thompson: „Do mnie, synowie nieba! Wróg stoi u proga". Wydaje odpowiednie rozkazy. Rozpędza dynamo, spina rozkiełznany żywioł klamrą ludzkiego wynalazku. W szale zazdrości Mixt zabija Thompsona i nikt już teraz nie potrafi zażegnać katastrofy. Trzęsienie ziemi trwa dalej i w walącej się wieży rozgrywają się dantejskie sceny, odpowiednik biblijnego „pomieszania się języków". To wszystko, co dotychczas sprzęgnięte było jednolitą wolą, rozluźnia się, rozprzęga, zespół rozbija się na jednostki, z których każda ma inne myśli i pragnienia — wybuchają żądze, pragnienia spokoju, paroksyzmy pokuty, zemsty do-

chodzą do obłąkania. Szereg doskonałych pomysłów od chwili alarmu! I to pomysłów należących ściśle do idei dramatu, albowiem tutaj właśnie przez obraz rozprzężenia, niejako a contrario, pokazuje autor, jakim cudem jednomyślności był ów zespół budujący Wieżę Babel. Nie spodziewałem się po Słonimskim rzeczy tak silnych.

II

Ale czyha na niego J. N. Miller ze swoim uniwersalizmem i z pewnością wytoczy mu proces: jakże to bowiem może być, żeby nikt inny prócz Thompsona nie posiadał sekretu opanowywania trzęsienia ziemi! A więc romantyzm, a więc Wallenrod, a nie jednostka, która tworzy dla ludu, ale nie przez lud! To wszystko znamy z Millera *Zarazy w Grenadzie*. Słonimski, o ile mi wiadomo, uważa, że prawa geniuszu i silnej indywidualności dają się pogodzić z prawami zespołu. W „Dźwigni" komunistycznej zapewne ukaże się artykuł, wykazujący, że dusza Słonimskiego i skamandrytów jest konglomeratem spóźnionego romantyzmu i rosyjskiego bolszewizmu. Nie wdaję się w te kwestie, bo dla dramatu tego typu, jaki reprezentuje *Wieża Babel*, sama przyczyna zamętu nie jest tak ważna, jak obraz i dynamika tego zamętu. Wskażę jeszcze tylko nawiasem na dużą, a zupełnie przypadkową analogię z *Błędem* Z. Kisielewskiego. I tam jest wielkie i „utopijne" przedsiębiorstwo: budowa rolnej kooperatywy robotniczej Słońcowa, psująca się wskutek buntu wśród pracowników, rolę Mixta odgrywa tam bolszewik Fermoda.

Dramaty dawnego typu kończyły się zwykle katastrofą. Zgodnie z duchem czasu Słonimski woli za-

kończyć akcentem optymistycznym, co jest, jak na dramat, mniej efektowne, a trudniejsze. Po zniszczeniu ma przyjść odbudowa, po destrukcji rekonstrukcja. Wprawdzie wśród ruin Wieży Babel snoby aranżują film o wieży (motyw, którego rodowód sięga do *Prometeusa rozpętanego* Gide'a), urządzają bale, ale nie spoczywa również i Jeffrys, uruchamia dynamo, ludy wysyłają znowu swoje okręty z zapasami, wbrew zakazom rządów — z którymi autor ma coś niecoś na pieńku — opanowują port i budowa wieży może się zacząć na nowo. Autor kończy hymnem na cześć zapału, rozumu i braterstwa i modlitwą za bohaterów wiedzy i postępu.

[102] Ale obraz sprzężenia nie wypadł tak mocno i przekonywająco, jak obraz rozprzężenia. Niesłusznie by wprawdzie było posądzać autora, że wierzy tylko w „wieczysty kołowrót rzeczy", nieustanną kolejność budowy i zniszczenia. Przeciwnie, dramat jego jest aktem wiary w postęp: „Jedności Wieża Babel w sercach ludzi wzrasta!" — twierdzi kapitan w akcie III. Dlaczego? Przecież postęp nie rozumie się sam przez się — autor chyba wie, że po okresie optymizmu Spencera przyszła epoka, w której ludzie nauki gwałtownie zaprzeczyli automatyzmowi postępu (u nas Brzozowski, Filipowicz). Dobry i śmiały był tedy zamiar Słonimskiego, aby w III akcie ukazać odrodzenie Feniksa, ale nie wcielił tego zamiaru w dramat, niczym nam tego odrodzenia nie zagwarantował, zostawił go jako postulat w powietrzu. Powinien był nić nawiązać tam, gdzie się urwała w akcie II, niechby się Mixt wynurzył znowu i niechby się pokazało, że Mixt jest już niemożliwy lub chociażby mniej niebezpieczny. To by było wzrastanie Wieży Babel w sercach ludzkich.

Czy więc mieli słuszność koledzy recenzenci, którzy zarzucili Słonimskiemu frazeologię, dewocję kos-

mopolityczną? I tak, i nie. O ile by od dramatu żądać, aby czy to w zawiązaniu lub rozwiązywaniu konfliktu, czy to choćby w niektórych scenach dawał coś z materiału przyszłości, jakiś przebłysk, jakieś przeczucie — tego, zdaje mi się, Słonimski nie dokazał. Tak samo jak nie dokazał (wzgardzony przez Słonimskiego jako krytyka) Ulanowski, autor dramatu *Vox populi*, zakończonego również optymistyczną perspektywą, chociaż bardziej chadecką. Tu braterstwo itd., a tam „serce" i dobra wola — co do serca zresztą, to niedaleko już do prof. Jaworskiego i do Zegadłowicza. Ramiarstwo, ramiarstwo — tu i tam!

Słonimski przychodzi od strony liryki. Ale nasza liryka współczesna, pozostająca pod wpływem rosyjskim, są to — świadomie zresztą — ozdobne, wstępne artykuły, felietony, programy i manifesty. Brak w naszej liryce niezbędnego żywiołu dramatycznego. To się przeniosło i na dramat teatralny. Zamienił się on w widowisko. Widowisko nie uzasadnia, tylko ilustruje, zawiera już rezultat gotowy, pragnie go tylko narzucić lub jak najpiękniej wyrazić. [103]

Ale cały charakter współczesnego teatru jest już taki. Jest on hałaśliwie retoryczny i nie wstydzi się tego. Dotychczasowy, przedwojenny dramat ukrywał wstydliwie swoje idee, robił z nich akrostychy; dramaturgia, zwłaszcza niemiecka (we Francji był dramat z tezą), zakazywała poecie tendencji pod grozą różnych klątew estetycznych. Stąd też płynęły osobliwe kanony co do techniki dramaturgicznej, co do charakterów ludzkich, obowiązek tworzenia „żywych ludzi" itd. Dziś wszystkie te reguły chyba upadły. Teatr obiera sobie za temat nawet ilustrowanie ballad (patrz *Teatr szkolny* Komarnickiego), ucieka od dramatu dusz. Dlatego nie wypadałoby jednemu Słonimskiemu zarzucać, że nie daje „ludzi" ani „akcji" itd. Są to

zarzuty, że tak powiem, ze starego repertuaru. Trzeba je chyba na nowo fundować, poddać rewizji. Słonimski ma talent retoryczny w swej poezji — i takim pozostaje w dramacie. A ze słowem „retoryka" nie wiążę ujemnego znaczenia, retoryka szeroko pojęta to przecież również sposób pozyskiwania i wstrząsania dusz. My — moje pokolenie — byliśmy skromniejsi, cichsi, dyskretniejsi. Robiliśmy z naszej prawdy sieć na serca, nie armatę, chcieliśmy działać powoli, ale skutecznie. Nowe pokolenie powojenne nie ma czasu lub może cierpi silniej, krzyczy swoją prawdę, oddaje się polityce na usługi łatwiej niż dawne, chce działać bezpośrednio, teatr miesza z trybuną. Stąd nowy teatr
[104] — głównie niemiecki (ekspresjonistyczny) i rosyjski. (Oczywiście krzyżuje się to także z innymi czynnikami, ale szło mi o zarys z grubsza).

Po raz pierwszy teatr tego nowego gatunku do nas zawitał, dlatego mu tyle miejsca poświęcam. Chcę, żeby poznano, że to jest sztuka pionierska — gatunek, nie egzemplarz.

Ale w Polsce należą się Słonimskiemu zaszczyt i rany pioniera: chłodne przyjęcie, kpiny, złośliwości, sprowokowane po części jego nieinteligentnym zachowaniem się jako krytyka. Te wszystkie rany obowiązują go na przyszłość. Niech wie, że Mixt jest silniejszy, niż mu się zdaje, że zagadać go nie można.

Dyr. Szyfman nie docenił *Wieży Babel* i przygotował ją tylko do połowy. W sercach i poczynaniach aktorów nie wszystko było à la rosnąca Wieża Babel. Nie było dostatecznego współdziałania z autorem. Takie sztuki są bardzo trudne, trzeba poświęcenia się i talentu. Deklamowano miejscami bez przekonania, a *Wieża Babel* interpretowana jak *Farys* staje się absurdem. Dla niej trzeba rozmachu agitatorskiego. Schiller tego dać nie mógł. Znakomicie wyreżyserował

sceny podczas trzęsienia ziemi, dał im to samo wysokie napięcie co autor, ale zmienił ich sens. To nie było wewnętrzne rozchwiewanie się Wieży jako ideału, lecz filmowe sceny z katastrofy w kopalni. W tekście przemawiają jednostki, rozrzucone, izolowane, jak gdyby zbudzone z hipnozy wspólności, źdźbła z rozsypanego snopa — i to rozproszkowanie ludzkie jest rzeczą główną — reżyser zaś pokazuje nam wciąż tylko grupki i grupki, na których tle przemawia ten i ów robotnik niby reprezentant swojej grupki. Jest to pod względem plastycznym bardzo efektowne, ale fałszuje myśl autora, i to właśnie w scenach, w których ona mogłaby się najlepiej uwydatnić. Ale ponieważ te sceny miały największe powodzenie, nieszczęsny autor musi być reżyserowi jeszcze wdzięczny — oto jedna z tragedii autorskich! Co do trzeciego aktu, to został on zlekceważony, nie wydobyto kontrastu, nie było wracania fali w górę po depresji, tylko go wydeklamowano, nie było pomysłów, które by deklamację autora pocięły na kawałki, rozdzieliły na głosy, wprowadziły urozmaicenia i stopniowanie.

Także zewnętrzna oprawa była chybiona i uboga. Cudactwo futurystyczne p. Gronowskiego w I akcie nie oddawało perspektywy wieży w górę i w dal i mało co różniło się od późniejszych ruin. Co prawda wrażenie perspektywy powinno być wywołane także przez tekst. Ale autor, reżyser i dekorator — do sasa i do lasa, a gdzież ta Wieża Babel w sercach? Jeśli co, to teatr przede wszystkim powinien być wzorową komórką wspólnej nie tylko pracy, lecz także twórczości.

Za to w grze aktorów są momenty wielkiego pietyzmu. Dzięki ich staraniom wiersz Słonimskiego przeważnie okazywał się łatwym i giętkim, a niekiedy błyszczał, pienił się i grzmiał. Upiorne wrażenia robiły

zwłaszcza niektóre monologi z II aktu podczas katastrofy.

Sądząc autora według szczytów jego sztuki, pomijam różne nietakty i naiwności, które w niej popełnił. Ale jednego darować mu nie mogę: tego, że i on zohydził i ośmieszył poetę (w III akcie), tak samo jak to uczynił Wyspiański w *Weselu*. Trzeba będzie już raz zliczyć te ofiary złego sumienia czy zarozumiałości naszych literatów; wymieniam je za każdym razem, gdy się pojawiają, ale przyda się zrobić z tym generalny porachunek.

Teatr Odrodzony:
Montwiłł, człowiek bez trwogi,
dramat w 8 obrazach Bronisława Bakala
[reżyseria Wacława Wacławskiego,
premiera 25 V 1927]

Uroczysty wieczór ku czci Montwiłła, urządzony w środę w teatrzyku na Pradze, z pewnością zostawił wszystkim niezatarte wrażenia. Trzej towarzysze bojowi bohatera ze sceny opowiadali osobiste wspomnienia o Mireckim, posłowie Arciszewski i Śledziński oraz M. Downarowicz. Choć od zgonu Mireckiego minęło prawie 20 lat, ożyły te dawne czasy i legenda splotła się z prawdą, jakby bezpośrednią, jakby dopiero wczorajszą. Do osóbki 12-letniej, siedzącej przy mnie, powiedziałem: Patrz, Zosiu, to jest wódz Arciszewski, o którym ci opowiadałem, on zabijał żandarmów rosyjskich, on konfiskował kasy — ten łagodny, dobry człowiek! Dziewczątko z podziwem wysłuchuje opowiadania, jak to przy końcu rewolucji Mirecki objął swoim działaniem Polskę północną, Arciszewski południową, obaj wydają się jej jakimiś królami. Szczególnie plastycznie wystąpiła postać Mireckiego, gdy p. Downarowicz opowiadał o swej ostatniej rozmowie z nim: stojąc w otwartych oknach naprzeciw siebie, Downarowicz w prywatnym mieszkaniu, Mirecki w więzieniu, porozumiewali się poprzez ulicę alfabetem więziennym, machając rękami zamiast stukania.

Potem odegrany został dramat Bakala o Montwille z dużym powodzeniem. Jest to utwór okolicznościowy, skrępowany względami na historyczną prawdę, ale pełen życia dramatycznego. Autor ma niewątpliwy talent do sztuk ludowych, popularnych. Najlepiej udały się sceny, w których występują rosyjscy agenci i żandarmi jako figury już to humorystyczne, już to okrutne. Obraz napadu bojowców na kasę powiatową, charakterystyczna figura pijanego stupajki, który opowiada, jak rżnął jeńców na wojnie japońskiej, kawał z rzekomą bombą — wszystko to szczerze cieszyło i bawiło chętną publiczność. Z obrazem tym kontrastował następny, ponury, pokazujący okrutne śledztwo w Ochranie. Muszę przyznać, że w porównaniu z podobnym obrazem w *Róży* Żeromskiego ten w utworze Bakala wydał się jakoś bardziej ludzkim (oczywiście, uczciwszy proporcje). Ostatnia scena: pożegnanie Mireckiego z żoną przed egzekucją, przebaczenie prowokatorowi, który go wydał — wywarła duże wrażenie; dla mojej córeczki, która jak w ogóle dzisiejsze pokolenie, nie lubi smutku, było to pierwsze prawdziwe wzruszenie teatralne, „katharsis" — nigdy nad książkami nie płacze — a wtedy miała łzy w oczach, tak samo zresztą jak połowa widzów.

[108]

Autor, wywołany oklaskami publiczności, zachował się bardzo pięknie: wyraził w imieniu wszystkich cześć wdowie po Mireckim, obecnej na przedstawieniu razem z córką. Zaiste, niezwykłe to przedstawienie: gdy na scenie występuje narzeczona, a potem żona Mireckiego, a z widowni przypatruje się temu wdowa — tam legenda, tu już dalsza rzeczywistość.

W opracowaniu dramatycznym najlepiej wyszły figury uboczne, sama postać Mireckiego pozostała jakby w cieniu. Chwali się to autorowi jako pietyzm i delikatność, wszak to jest raczej kronika dramatyczna

niż dramat, raczej fotografia niż obraz. Zbyt wielu żyje jeszcze świadków owych zdarzeń, aby jakikolwiek autor, choćby najbardziej wtajemniczony, mógł sobie pozwolić na odgadywanie duszy Mireckiego, na poetyckie retuszowanie faktów. Tak można było czynić tylko z bohaterem fikcyjnym (jak Czarowic z *Róży*), nie z rzeczywistym.

Jedna jeszcze nasuwa się refleksja, której zataić nie mogę. W pewnej części utworów, opiewających czyny bojowe z czasów owej rewolucji, spotyka się żołnierską ideologię sienkiewiczowską, militarystyczną, zakochaną w czynie gwałtownym tak, że on niemal przestaje być środkiem, a staje się celem. Zdaje mi się, że takie ujęcie czynu bojowego, będącego twardą i okrutną koniecznością, trąci szlachetczyzną i nie licuje z charakterem rewolucji socjalnej, która jest także przemianą dusz. W dziełach Struga, Sieroszewskiego (*Być albo nie być*) został uwieczniony ten nowoczesny typ bojownika, którego zdobi odwaga, poświęcenie się, męczeństwo, ale nie wojskowa buńczuczność. Wydaje mi się, że autor *Montwiłła* czuje to również, bo np. gdy w I obrazie padają słowa: „Nie będę miał spokoju, póki także nie zgładzę kilku żandarmów" — to padają one z czyich ust? z ust studenta, którego odwaga potem w Ochranie nie wytrzymuje próby, który pod wpływem tortur i kaźni stał się prowokatorem. Toteż Mirecki, jakby w przeczuciu, przyjmuje ten okrzyk buńczuczny studenta dziwnym uśmiechem. To rys drobny, ale subtelny. Także pewien paralelizm między nieszczęsną karierą owego studenta a prostą drogą Mireckiego wydaje się dobrym motywem dramatycznym, który w akcie ostatnim: spotkanie Mireckiego ze swoim Judaszem, znajduje także sceniczny wyraz. Natomiast szkoda, że autor nie skorzystał z tego autentycznego faktu, że Mirecki odrzu-

cił wszystkie plany ucieczki, aby wodzom nie zarzucano, że innych posyłają na śmierć, a sami się uchylają. Może tu leżały jakieś zarodki głębszego dramatu, które by zresztą tylko uczestnik–literat rozwinąć potrafił.

Teatr Odrodzony wystawił sztukę z wielką starannością. Co do artystów, to z miłym zdziwieniem — od dłuższego czasu nie byłem w tym teatrze — zauważyłem u nich dużą rutynę i pewność siebie, gdy rok temu była jeszcze trupa dyletantów. Zwłaszcza doskonale wypadły role Rosjan. Sztuka trwa blisko trzy godziny, ale trwałaby o wiele krócej, gdyby miała lepszą maszynerię. Nowa Rada Miejska musi zaopiekować się tym teatrem, jedynym dziś na Pradze, i wyposażyć go w lepsze środki. Właśnie teatry ludowe powinne by mieć takie urządzenia jak scena obrotowa itp. Sztuki ludowe, sztuki dla młodzieży są to przeważnie widowiska, które składają się z wielu obrazów odrębnych i te obrazy powinny po sobie szybko następować — zbyt długa pauza psuje tu wrażenie, a także ta kategoria publiczności, ludzie pracy, nie ma czasu. W teatrach stołecznych, których repertuar składa się głównie z komedii trzyaktowych, maszyneria nie jest tak gwałtownie potrzebna, ponieważ każdy akt takiej komedii stanowi dla siebie zaokrągloną większą całość, daje widzowi pewne nasycenie i pozwala na długą przerwę — tym bardziej pożądaną, że i kurytarze są duże, i foyer pozwala na wymianę zdań i pociąga do niej. Dlatego jeszcze raz: jeżeli Rada Miejska nie wskrzesi Teatru im. Bogusławskiego, to niech przynajmniej z Teatru Odrodzonego uczyni prawdziwą placówkę ludowej sztuki teatralnej, a nie skazuje go na nędzną wegetację.

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera:
Przyjaciółka [pana] ministra,
komedia w 3 aktach Engla
[reżyseria Jana Janusza,
dekoracje Józefa Galewskiego,
premiera 31 V 1927]

Na odmianę minister niemiecki, lecz panienka niewinna z nieświadomym(!?) erotyzmem zostaje. Autor bardzo sztucznie doprowadza rzecz do takiej sytuacji, iż ta młoda osóbka musi zostać sam na sam przez noc z ministrem w paru pokojach hotelowych. Co się stanie? Naprężenie na scenie i na widowni. Oczywiście, z góry wiemy, że cnota się wyratuje, ale mamy „nieśmiałe" nadzieje, tak jak co do tego, że nas śmierć ominie. Ciocia daje dziewicy rady taktyczne. Co ma robić? Przede wszystkim nie siadać, tylko chodzić i chodzić, i dużo mówić. A w ostatecznym wypadku? Powiedzieć nagle: dobrze, niech pan mnie bierze, chcę natychmiast zostać pańską kochanką. Ta rada skutkuje (w sztuce, czytelniczki!) wybornie, minister głupieje — i zakochuje się w panience, którą przed godziną chciał „posiąść gwałtem" (bo i to tam jest). *[111]*

To jest główny pieprz, arcypieprz tej sztuki. Potem nagle jak „kacenjammer" następuje sentymentalizm, miłość, gdzieś tam gra wiolonczela. To jest również stały składnik tego rodzaju sztuk z zamaskowaną pornografią, że okupuje się ją tzw. poezją.

Panienkę niewinną grała p. Kościeszanka z werwą, ale szorstko. Za dużo irytacji, za mało zakłopotania. A trzeba przecież oczarować ministra!

Teatr Polski: *Michasia i jej matka*,
komedia w 3 aktach Caillaveta i Flersa
[reżyseria Aleksandra Węgierki,
premiera 31 V 1927]

Nie wiem, czy ta stara komedia znanej spółki komediopisarskiej była już kiedy grana w Warszawie; w każdym razie różne motywy jej są nam znane z naśladownictw — żeby wymienić choćby czeską komedię Czecha Langera *Wielbłąd*, w której również występuje młodzieniec bogaty i głupkowaty, ale pod wpływem miłości niespodziewanie energiczny. W obecnie granej komedii Kiedrzyńskiego (*Nie trzeba się dziwić*) mamy znów motyw, że sprytna i uczciwa dziewczyna wodzi za nos starego wielbiciela, każe mu łykać ślinkę, a sama kocha się w jego siostrzeńcu. Oczywiście nie są to pomysły tak genialne, by wymienieni pisarze musieli je czerpać aż z innych źródeł, lecz dość wskazać na te analogie, aby widzieć, że jednak obracamy się tu w jakimś błędnym i bardzo zakłamanym kole.

Trzeba sobie raz uświadomić, ile to tandety i płytkiego głupstwa wchodzi do nas pod firmą lekkości francuskiej. Córka dystrybutorki małomiasteczkowej zawraca w głowie młodemu margrabiemu De la Tour-Mirande! To tak prawie jak w *Trędowatej* Mniszkówny. Co lepsze: taż sama córka ma wielki talent aktorski, znajduje się ktoś, kto go w niej „odkrywa",

kto ją uczy, i młoda panienka zaczyna zarabiać 1000 fr miesięcznie; ba, nie tylko ona sama, także jej mamusia ma talent, i to bodaj jeszcze większy i z dystrybutorki tytoniu, która ciułała grosz do grosza, przemienia się w kobietę, która przegrywa na giełdzie 40 000 fr!

Same cuda, które mogą zawrócić w głowie ubogim szwaczkom, maszynistkom, pannom sklepowym, statystkom itd. Ta złudna łatwość indywidualnej zmiany, to ciągłe ocieranie się o „szczęście" na pozór tak łatwe do pochwycenia — to są różne majaki współczesnego ustroju społecznego, które — razem z pociechami kościoła — łagodzą byt proletariatu żeńskiego; podobnie jak proletariat męski poddaje się mirażom indywidual-
[114] nego wśliźnięcia się do wyższej klasy społecznej przy pomocy sprytu, rozpychania się łokciami i różnych amerykańskich sposobów (Ameryka bywa wprost stawiana za wzór kraju, gdzie „bez socjalizmu" można zmienić swój los).

Dziś do tych mirażów dla niewiast przybyło jeszcze kino: jakże łatwo można się stać nagle divą filmową, pojechać do Hollywood, uzyskać wielkie engagement, wyjść za mąż za księcia i gazety burżuazyjne — wyręczając kościół — pełne są też plotek z tego doczesnego nieba filmowego, na pociechę dla naiwnych.

Komedie Flersa i Caillaveta pełne są tego chytrego konserwatyzmu, bezsilnej, choć eleganckiej złośliwości wobec wszystkiego, co zapowiada nowy porządek rzeczy. Oczywiście dla równowagi ośmieszają one także upadający światek arystokracji, ale czynią to zawsze z łezką w oku. Tu spotyka się jeszcze stare zameczki, starych wiernych służących, gdzieniegdzie jakąś oryginalną babcię czy jakiś inny okaz z inwentarza arystokratycznego. Zwłaszcza zaś chętnie wydobywany i odczyszczany bywa rzadki klejnot: niewinność i poezja dziewczęca taka, co to kwitnie jak kwiatek w trawce

dalekiej od gościńców życia. Ba, ale cóż by się stało z takim kwiatkiem, gdyby był zanadto naiwnym?

A przecież trzeba go wprowadzić w świat, aby mieć ten lepszy kontrast dla nowoczesnego „zepsucia". Więc wyposaża się ów kwiatek w sprycik, który go chroni i przystosowuje — z mieszczaneczki robi się w paru miesiącach doskonała paryżaneczka, nie tracąca jednak wdzięków egzotyczności prowincjonalnej. Tak to dociera sławna spółka do swoich źródeł poezji i taki repertuar komediowy musimy mieć od lat kilkunastu, bo podobno nie ma lepszego.

Zresztą sztuka jest bardzo dowcipna. Motywów trochę za dużo, akt 2 przeładowany, trzeci ratuje się dowcipami, które nasi artyści dobrze wygłaszają. Pani Malicka w 1 i 2 akcie nie umiała sobie dać rady z rolą Michasi, nie orientowała się w tej mieszaninie sprytu i naiwności. Za to w akcie III, gdzie przychodzi do głosu liryzm i sentyment, była doskonałą. W ogóle nie widziałem dotychczas aktorki, która by umiała być „naiwną" bez szarży i fałszu; a może i sama naiwność jest legendą?

Pan Maszyński jako stary margrabia znowu starał się wyminąć łatwy szablon; to jest aktor nie taki, którego role grają, lecz na odwrót. Ale tym razem nawet musiał się wysilić — bo świeżo w pamięci widzów tkwi kreacja Stępowskiego w roli podobniusieńkiego arystokraty w *Nie trzeba się dziwić*! Pani Czaplińska otrzymała rolę jakby napisaną dla siebie: w dwóch aktach dama starszawa i ustateczniona, w ostatnim się odmładza — wypełniła też rolę całkowicie. Najtrudniejszą rolę miał p. Fritsche — starego aktora, kabotyna. Opracował ją bardzo pieczołowicie. Autorzy przy tej roli mieli z pewnością kogoś na myśli i aktor francuski miał dlatego pracę ułatwioną. Ale co miał uczynić aktor polski? Aktor grający aktora!

Jeżeli się nie chce być przesadnym, jeżeli się nie chce doprowadzić do karykatury, jakie ma się środki lepszego gatunku? Niegdyś, kiedy grywano *Keana*, roztrząsano ten problem bardzo gruntownie. Dziś się gra *Adriannę Lecouvreur*, na scenie imituje się deklamację patetyczną, ale niczym się ona nie różni od deklamacji prawdziwej, takiej jaką się np. słyszy w *Farysie* lub *Wieży Babel*. Zdaje mi się, że przy dzisiejszym kładzeniu nacisku na reżyserię i na sceny zbiorowe zupełnie zanika świadomość właściwych zagadnień sztuki aktorskiej.

Publiczności sztuka bardzo się podobała — chichotów było bez liku, dowcipy kwitowano oklaskami przy otwartej scenie. Zwracam uwagę, że mówię: publiczności — to znaczy, że niżej podpisanemu nie bardzo, ale i dobry towar trzeba jakoś uszanować.

Jubileusz Wandy Siemaszkowej

We Lwowie odbyła się niedawno w tamtejszym teatrze uroczystość jubileuszu 35-letniej działalności teatralnej jednej z najznakomitszych artystek polskich, Wandy Siemaszkowej.

Urodzona w ziemi grodzieńskiej, po ukończeniu studiów wstąpiła w 1887 na scenę teatru krakowskiego. Debiutuje w *Dziwakach* Mańkowskiego, a pierwszą jej rolą z zakresu heroin dramatycznych była Salusia w *Bene nati*, przeróbce Sarneckiego z powieści Orzeszkowej. W 1898 należała do sławnego zespołu artystów Tadeusza Pawlikowskiego. Występuje potem przez pewien czas w warszawskich Rozmaitościach i na Litwie, a w 1906 osiedla się we Lwowie. Pracuje tu aż do 1920; jest to okres najwyższego rozkwitu talentu artystki. Gościnnie występuje w Wiedniu i Paryżu (z zespołem teatru), Zagrzebiu, Berlinie i Pradze.

Nazwisko Siemaszkowej związane jest również z Redutą warszawską, gdzie odtworzyła postać Rudomskiej w *Ponad śnieg*. Od 1920 do 1922 jest Siemaszkowa dyrektorką teatru w Bydgoszczy. Występuje też w Rozmaitościach (*Synowie ziemi* Rittnera), wyjeżdża do Ameryki, gdzie organizuje przedstawienia, koncer-

ty, kursa dramatyczne. Obecnie poświęciła się pracy pedagogicznej we Lwowie.

W dziejach teatru i aktorstwa polskiego gra Siemaszkowej według powszechnego zdania znawców była ważnym krokiem naprzód. „Przełamała ona — pisze jeden z nich — linię klasycznego piękna, której przedstawicielką była Modrzejewska, odrzuciła nerwowy romantyzm Marcello-Palińskiej; stopiwszy się ze swoją postacią, stara się wydobyć z niej całą prawdę i całą poezję. Szczerością jej prawdy, zarówno zewnętrzną, jak psychiczną, stopioną w harmonijną całość w ogniu bogatego temperamentu artystycznego, zbliża, narzuca swe kreacje, zapala, porywa!"

[118] Dwie jej kreacje zwłaszcza pozostały niedoścignionymi: szalona Julka w *Sieci* Kisielewskiego tudzież Młynarka w *Zaczarowanym kole* Rydla. Żywiołowy jej temperament w obu tych rolach czarował wszystkich, nie można sobie było wyobrazić gry lepszej. P. Brumer, z którego artykułu w „Życiu Teatru" czerpię daty niniejszego szkicu, podnosi jeszcze słusznie polskość kreacyj Siemaszkowej, którą podkreśla typowo polska twarz artystki.

Przełomowym punktem w karierze każdej aktorki jest ten, kiedy od ról amantek przechodzi do ról poważnych, drugoplanowych. Świadczy to bardzo pięknie o talencie i artystycznym charakterze Siemaszkowej, że także w tym dziale ról potrafiła okazać się pierwszorzędną siłą. W pamięci naszej jest jeszcze jej gra w roli Rudomskiej w *Ponad śnieg* Żeromskiego, to była prawdziwa polska matrona, heroiczna, potężna i szlachetna.

Oprócz wspomnianych ról wymienić należy pannę młodą w *Weselu*, Jewdochę w *Sędziach*, Antygonę; dalej role Ibsenowskie: Norę, Panią morza, Heddę Gabler, panią Alwing, w końcu szereg ról w drama-

tach Przybyszewskiego. Nazwisko Siemaszkowej zrosło się ze sławą Młodej Polski tak nieodłącznie, jak nazwisko Solskiego, który był tyle razy jej partnerem, i nazwisko największego z dyrektorów polskich, twórczego Pawlikowskiego. Piękne to były czasy, gdy polski teatr z polską dramaturgią szedł ręka w rękę, gdy autorzy i aktorzy wzajemnie za zaszczyt sobie poczytywali swoje koleżeństwo i współpracę.

Cześć wielkiej artystce!

Teatr Narodowy: *Różyczka*,
komedia w trzech aktach Caillaveta i Flersa
[reżyseria Teofila Trzcińskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 2 VI 1927]

[120] Od tygodnia przeszło gra Teatr Narodowy miłą i subtelną, lecz także trochę anemiczną komedię znanej spółki dramaturgów francuskich. Niegdyś we Francji robiła ta sztuka sensację dzięki zawartym w niej aluzjom do sprawy rozdziału Kościoła od państwa. Aluzje te są w Polsce i dzisiaj aktualne, pomimo ubitego konkordatu, i sympatyczny kardynał, który cytuje sentencje Renana, tak że słuchacze pytają: który to ojciec Kościoła? mógłby być przykładem dla naszych duchownych. Pyszne jest jego zdanie: „Nie zajmujmy się rzeczami cudownymi, zajmujmy się rzeczami prawdziwymi". Gra tego kardynała Frenkiel i już choćby dla jego gry warto widzieć tę sztukę: taki spokojny, imponujący humor.

Bohaterką jest Różyczka, panienka mająca dziwny charakter: bo to i naiwna, i rezolutna, i uparta, i szlachetna aż do przesady. Cała intryga komedii polega na jednym tylko małym nieporozumieniu, wskutek którego Różyczka, zamiast rzucić się na szyję ukochanemu, wstępuje do klasztoru. Wprawdzie dzięki rozwiązaniu klasztoru w sam czas jeszcze unika ślubów zakonnych, ale już się czuje związaną i trudno ją na powrót wcią-

gnąć do życia. Są to bardzo drobne przejścia „charakterologiczne", którymi postępuje ta sztuka naprzód; nie dzieje się nic jaskrawego, wszystko zdaje się być ułożone, tylko Różyczka się rozwija. Trzeba wytrawnej artystki, żeby tę rolę zagrać, a przede wszystkim zrozumieć. Może by Frenkiel temu podołał, gdyby był młodym podlotkiem. P. Zaklicka byłaby w tej roli na miejscu, gdyby to była sztuka taka jak *Michasia*, pełna zewnętrznych wypadków sentymentalno-komicznych, ale w *Różyczce* odpowiedzialność aktorki jest większa, cały bowiem urok tej komedii jest w delikatnej charakterystyce. Trzeba nie tylko rysować linię akcji, lecz także niejako malować podwójną farbą. I tak np. w akcie II Różyczka przychodzi do swego domu w habicie zakonnym, lecz zamiast okazać się utemperowaną, przyciszoną, tryska wesołością, kokieterią. P. Zaklicka ma w swym temperamencie za dużo na to sentymentalizmu, i to jednolitego. Gdy potem inne osoby na scenie określają, jak dziwną wydała im się ta Różyczka w habicie, ich opowiadanie wcale nie przystaje do gry p. Zaklickiej. Jest to jednak w ogóle gra poprawna, użyteczna.

Nie można pominąć tego, że p. Zaklicka ma pewien „feler" w głosie. Czy to szkodzi? Jest mnóstwo słuchaczy, których takie rzeczy nie rażą. Bardzo wiele artystek ma „feler" nie tylko w głosie, ale np. i w ruchach. Pisałem o tym już nieraz z powodu gry p. Ćwiklińskiej, Brydzińskiej. We Lwowie przez szereg lat występowała w rolach podlotków artystka Jankowska, która szepleniła, a jednak miała powodzenie, i u publiczności, i w prasie.

Ostatecznie można sobie pomyśleć za każdym razem, że właśnie ta postać w dramacie ma przypadkiem taki feler. Na scenach niemieckich występował niegdyś aktor kulawy, lecz za każdym razem wplątano do

sztuki ustęp mający tłumaczyć tę kulawość. Grał np. w *Don Karlosie* markiza Pozę. Więc Don Karlos spotkawszy się z nim pyta: „Oho, cóż to, markizie?" „Ach, to Turcy tak mnie szpetnie postrzelili w bitwie pod Lepanto".

Teatr Mały: *Kobieciątko* (*Charly*),
komedia w 3 aktach
A. Picarda i V. A. Jaeger-Schmidt,
tłumaczyła Z. R. [Zuzanna Rabska;
reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 15 VI 1927]

Ta komedyjka znowu nasuwa recenzentowi myśli tylko co do różnych sposobów przemysłu farsowego. Przyzwoita nieprzyzwoitość — to jest sekretem tego towaru. Jednak bez dowcipu sytuacyjnego osiągnięcie tej mieszaniny byłoby niemożliwe. W *Kobieciątku* taką sytuację stwarza mimo woli mąż, który uwierzywszy żonie, że ona wzięła sobie jego przyjaciela za kochanka, przychodzi do tego przyjaciela i robi mu wyrzuty. Ale ten biedaczek jest naprawdę niewinny i w dowód pokazuje mu listy od niej, nie zawierające na pozór nic prócz serdecznej przyjaźni. Mąż czyta listy, zadowolony z takiego dowodu, ściska przyjaciela i odchodzi, ale ten zaczyna teraz czytać jeszcze raz te listy innymi oczyma i dosłuchuje się w nich — głosu miłości. Niebawem też następuje scena, w której żona musi zwrócić uwagę przyjacielowi, że — zatrzaski od sukni nie znajdują się z tyłu. A więc nieuświadomiona miłość z jednej i zapewne także z drugiej strony! Kto by się tego spodziewał w dzisiejszych czasach, kiedy freudyści nawet w niemowlęciu wynajdują odruchy miłosne, synów podejrzewają o kochanie się — podświadome — w matkach, a córki o kazirodcze skłon-

ności do ojców, słowem, gdy nauka ze wszystkiego, co podświadome, zdziera uroczą maskę! No, ale nieświadoma miłość to motyw sentymentalny, „poetyczny", a więc akuratnie nadający się do skojarzenia go z ową sceną, która się kończy informacjami in puncto zatrzasków, udzielanymi na otomanie, przy spuszczającej się już kurtynie. Dobrze skonstruowana obłuda, dobry towar.

Rolę Charly grała p. Kamińska z miłym, i nawet trochę drapieżnym temperamentem. Nie uwydatniła, że to jest kobieciątko, które się dopiero rozwija w grzesznicę, ale naprawdę tak dobrej gry nie byłoby tu potrzeba.

[124]

Teatr Letni: *Królowa Biarritz*,
komedia w 3 aktach Hennequina i Coolusa
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Szczepana Kamińskiego,
premiera 17 VI 1927]

Tu znów jest coś dla starszych panów: kochankiem Hiszpanki, królowej sezonu w Biarritz, zostaje nie młody Gaston, niezręczny i tchórzliwy amant, lecz jego teść, 45-letni jegomość, pełen rycerskiego animuszu, który nawracając zięcia na drogę cnoty, sam wpada w sidła pokusy. Dystansowanie młokosów przez starszych panów jest od pewnego czasu dość ulubionym motywem farsowym; i słusznie, bo przecież to są ci, którzy głównie stanowią klientelę teatralną, zwłaszcza w sezonie słomianego wdowieństwa.

Poza tym jeden zabawny i dość świeży trick zawiera ta komedyjka: niedołęgę złodzieja, który wciąż plącze się po scenie, zawadza zakochanym, prześladuje

ich swoją wdzięcznością i niezręcznością, i w ten sposób staje się dla nich zabawnym fatum. Tego złodzieja grał znany specjalista od epizodów p. Kurnakowicz, zebrał oklaski, ale, dalibóg, przesadzał niemiłosiernie. W każdym razie ten chłopak ma w sobie dużą i oryginalną vis comica. Hiszpanką była p. Gorczyńska, zwycięskim amantem — p. Leszczyński.

Teatry warszawskie na cześć Słowackiego

Teatr Narodowy: *Książę Niezłomny*,
dramat Calderona de la Barca
w tłumaczeniu Juliusza Słowackiego
[układ sceniczny i reżyseria Juliusza Osterwy,
dekoracje Wincentego Drabika,
muzyka Adama Dołżyckiego,
premiera 23 VI 1927]

[126] Trumna męczennika wracająca do ojczyzny — to był główny moment przedstawienia, które Teatr Narodowy dał z okazji sprowadzenia zwłok Słowackiego.

Ten moment wysunięto rozmyślnie na czoło, podkreślono go muzyką i plastyką. Na scenie pojawia się trumna, przy dźwiękach marsza żałobnego, wynoszą go powoli na swych barkach rozkuci niewolnicy i na tym przedstawienie się kończy. Było ono niejako uwerturą do uroczystości warszawskich, alegorią prawdziwego a tryumfalnego powrotu prochów poety na ojczyzny łono.

Dobrze się stało, że Teatr Narodowy w ten sposób przykroił dramat ów na utwór okolicznościowy, wzmacniając jeszcze muzyką tkwiące w nim elementy operowe i plastyczne. Nie jest to przecież oryginalna sztuka Słowackiego i poszkodowanymi byli chyba tylko Mulej i Fenixana, którzy nie mogą się pobrać, ponieważ zakończenie ich romansu musiano wykreślić, aby nie psuło jednolitości sceny pogrzebowej.

Osterwa grał Fernanda porywająco, zwłaszcza w pierwszej połowie, gdzie Fernando jest jeszcze świeżym rycerskim wojownikiem. Główny punkt roli, prze-

mowa o nieoddaniu Ceuty, serca chrześcijaństwa, była szczytem tego, co sztuka aktorska osiągnąć jest w stanie. Mniej przekonywającym był Osterwa w scenach męczeństwa. Głos przyciszony i słodki nie wystarczył. Dna nędzy i poniżenia nie było widać. Ale takim już był i styl całego przedstawienia: antyrealistyczny. Nie było zmiany dekoracyj — brama z mauretańskim fryzem i w środku schody idące w górę musiały starczyć i za pałac królewski, i za ogród, i za pole bitwy. Chorego Fernanda nie wnoszono na scenę, lecz wprowadzono go pod ramiona, Tarudant przechodząc nie kopnął go, tylko minął. Z tą przesadną łagodnością wrażeń — czegóż byśmy dziś nie znieśli, w czasach kina! — nie bardzo zgadzał się motyw pochodu burłaków, użyty zręcznie jako pierwszy akord sztuki. Niewolnicy wchodzą wlokąc rytmicznie nogę za nogą. Gdyby Rosjanie z Niebieskiego Ptaka kierowali się taką samą zasadą unikania drastyki, nigdy by pochodu burłaków nie wynaleźli.

W ogóle męczeństwo Księcia Niezłomnego jest dla nas już tylko symbolem, a nie tak jak Słowackiemu obrazem piekła na ziemi, obrazem największych cierpień. Dzieje martyrologii polskiej, cierpienia i męczeństwa za ideę, utrwalone w dziełach Żeromskiego, Sieroszewskiego, Struga, już od dawna prześcignęły Księcia Niezłomnego. Ale on, jego relikwia zaprezentowana narodowi delikatną ręką Słowackiego, stał się swego czasu wzorem naszych Książąt Niezłomnych — ludzi, którzy na ten tytuł dostojny zasługiwali sobie nie samym urodzeniem, lecz własnym życiem. Ludzie podziemni, jak Mirecki, Perl, byli takimi Książętami z ducha. Sam tytuł utworu (tak szczęśliwie zmieniony przez Słowackiego — nie „stały", lecz „niezłomny") miał w sobie coś uwodzicielskiego.

Fernando w utworze Calderona cierpi wprawdzie fizycznie, ale otacza go sympatia towarzyszy, Muleja,

Fenixany — nawet król w gruncie rzeczy prowadzi z nim tylko jakąś grę psychologiczną, w każdym razie czeka go już gotowa sława i apoteoza. Z naszymi Książętami Niezłomnymi oprawcy moskiewscy prowadzili również grę — na zniżkę duszy, ale sławy i zwycięstwa pośmiertnego żaden nie mógł być pewny.

Ale Fernando jest też, bądź co bądź, bohaterem imperialistycznym, zdobywcą — z dobrą wiarą cierpi za chrześcijańską Ceutę, ale wiemy, że w oświetleniu historycznym walka za tzw. wiarę dla Korteza, dla Krzyżaków i dla Alfonsa portugalskiego jest tylko pretekstem. Czy Słowacki nie czuł tego? Czuł z pewnością; więc jeżeli tak osobliwie ukochał Księcia Niezłomnego, to nie tylko dlatego, że pragnął tak jak on kiedyś wrócić w trumnie do ojczyzny, i nie tylko dlatego, że i on sam pragnął poświęcać się za jakąś swoją Ceutę — ale dlatego przede wszystkim, że w Fernandzie ujrzał uzupełnienie do Anhellego, wyczuł w nim bohatera cywilnego. Wprawdzie Fernando wojuje także i mieczem niezgorzej, ale właściwym jego czynem jest cierpienie i cierpliwość — on nie zabija ludzi, lecz daje siebie powoli zabijać i przez to staje się większym zdobywcą i wojownikiem niż bohater militarny. Oczywiście, że do polityki praktycznej wprost taka idea się nie nadaje, ale nie jest też ona nonsensem — przeciwnie. Słowacki przez sam wybór takiego bohatera i wcielenie go do swego repertuaru wkroczył w krąg idej bardzo współczesnych, jest jednym z prekursorów owego pacyfizmu, który dziś głosi Mahatma Ghandi.

Teatr Polski: *Samuel Zborowski*,
poemat dramatyczny Juliusza Słowackiego.
Układ sceniczny [i reżyseria] L. S. Schillera,
tekst [wg wydania Artura Górskiego]
opracowali W. Horzyca i Schiller,
dekoracje i kostiumy Stanisława Śliwińskiego,
część muzyczna w układzie Bronisława Rutkowskiego
[premiera 24 VI 1927]

Większa część dzisiejszych słowackologów uważa *Króla-Ducha* i *Samuela Zborowskiego* za największe utwory poety. Teatr Polski wziął sobie zaszczyt, żeby być pierwszym, który wystawi *Zborowskiego*. Jest to zaszczyt zdobyty bohaterstwem, gdyż utwór ten, nie uporządkowany i w znacznej części niezrozumiały, nie jest nawet wcale wróżbą jakiegoś nowego teatru, jaki w nim widzą niektórzy, a tylko stawia niesłychane i zapewne niemożliwe wymagania teatrowi staremu. Nowa forma tego quasi-dramatu wynikła tylko z przypadku. Słowacki, rozmyślając nad „narodzinami z ducha", nad reinkarnacją i rozczytując się w historii Zborowskiego, notował sobie wierszem niejako na marginesie szkic do dramatu, czy nawet do cyklu dramatów. A że ten szkic, ten komentarz, zawierający ideowe podstawy przyszłego dramatu, sam ułożył mu się w formę dramatyczną, to było wynikiem jego niesłychanej, może zbyt wielkiej łatwości tworzenia. W każdym razie utwór w tym stadium, w jakim pozostał, to jest genialne prowizorium, torso, ale nie dramat właściwy. Inna rzecz, że taka forma niedokształconego dramatu, wracającego w pewnych chwilach niejako

z powrotem do krateru, z którego wybuchł, jest charakterystyczna dla epoki romantycznej — że przypomnimy tylko początek i zakończenie *Irydiona*.

Dwa są główne momenty w *Zborowskim*. Pierwszy to próba dramatycznego przedstawienia idei wcieleń ducha, tak jak *Król-Duch* był próbą epicką. Niektórzy słowackolodzy dowodzą, że ta próba udała się, i podają nawet kompletny plan — nad czym tu nie będziemy się zastanawiali. Z lektury czytelnik nie uprzedzony otrzymuje wrażenie, że osobista sprawa Słowackiego, zawarta w epizodach z Helionem, zjadła plan pierwotny. Ważniejsze jednak jest dla nas to, w jaki sposób Słowacki pojmuje i przedstawia „ducha". Jest to
[130] sposób zgodny z ówczesnymi wyobrażeniami filozoficznymi: duch, który się wciela w dziejach przyrody i ludzkości, przechodzi różne przeobrażenia od najniższych do najwyższych. Zwłaszcza filozofia Schellinga i Hegla sprzyjała wówczas podobnym koncepcjom zarówno poetyckim, jak naukowym.

Ale duch w pierwotnym ujęciu, takim jakie np. stosował Fichte w pierwszej połowie swej działalności, to jest co innego, to jest tylko jaźń ludzka unosząca się ponad wszystkimi zjawiskami. Ten „duch" to nie jest nic spirytystycznego ani mistycznego, to nie jest żaden potwór niewidzialny, który niezależnie od nas żyje i przeobraża się — to jesteśmy my sami, to nasze „ja" — po odjęciu odeń nie tylko ciała, lecz także i „duszy", to znaczy tego wszystkiego, co w naszym czuciu i myśleniu jest bierne, gotowe, odziedziczone, wyuczone, przyswojone, wczorajsze, nietwórcze, lecz będące już tylko materiałem. Duch jest pierwiastkiem męskim, on od niczego nie jest zależny, to jest dynamika człowieka w przeciwstawieniu do jego statyki, to jest w mikrokosmosie jednostki coś na podobieństwo owego biblijnego Ducha, który „unaszał się nad wo-

dami", gdy nic jeszcze nie było. Ale jeszcze raz podkreślam, że to nie jest ten Duch, który niby to gdzieś poza nami podziemnie tłucze się w dziejach, bo to jest po prostu Bóg, i filozofowie, wstydząc się pojęcia: Bóg, zastąpili je Duchem.

U Schopenhauera rozróżnienie to jest wyraźne; rozważa on świat z dwóch stron, jako „wolę" i jako „wyobrażenie", i wolę, przeobrażającą się bezładnie, uważa za pierwiastek ślepy, szatański — natomiast raczej w jaźni, w rozumie, widzi pierwiastek wyzwalający, boski, a więc „ducha" umieszcza po innej stronie. Bergson starał się wrócić do dawnej koncepcji Schellingowskiej, ale już nie odważył się mówić o Duchu ani o Bogu, z drugiej zaś strony, nie chcąc używać pesymistycznego terminu Schopenhauerowskiego „wola", powiedział, że to jest „rozmach życiowy" (élan vital), który stwarza coraz to nowe formy życia. [131]

A więc duch — i duch, to nie to samo. Powyższy wywód filozoficzny był niezbędny, aby się nieco zorientować w chaosie tych pojęć i — odgrodzić się od Słowackiego. Nowoczesne pojęcie „ducha", tak jak je stosują np. aktywiści niemieccy lub Croce, nie ma — prócz nazwy — nic wspólnego z tamtym Duchem, pisanym przez duże D. Ale i za czasów Słowackiego, i dziś jeszcze używa się obu pojęć zamiennie, wskutek wspólnej nazwy. Więc też i Słowacki, np. gdy mówił o „duchu wiecznym rewolucjoniście", gdy głosił wytężenie ducha (rozumu) i woli (tej osobistej, a nie rozlanej w naturze), w ogóle gdy się deklarował jako rycerz ducha, był w tym samym obozie co nowocześni pionierzy supremacji człowieka (np. Brzozowski w książeczce o Nietzschem); natomiast gdy snuł sobie piękny mit o Królu-Duchu, który za nas robi wszystko, był na tej samej drodze, co np. mit o automatycznym ziszczaniu się postępu (opatrzność boska).

Chciałbym, aby zamiast mnie jakiś fachowy filozof i znawca Słowackiego zrobił raz uczciwy porządek z tymi duchami i wyłuszczył, co w nich jest pozytywne i płodne, a co jest zabobonem.

Drugim naczelnym motywem dramatu to jest zaświatowy sąd, przed który Zborowski pozywa Zamoyskiego. Jest to pomysł po prostu gigantyczny. Wprawdzie w wielkim dziele Kleinera o Słowackim czytam, że wzorem pod tym względem były mu sądy nad duszami, tylokrotnie wprowadzane przez stare dramaty chrześcijańskie, oraz egipskie sądy nad zmarłymi władcami. Ale o ile wiem, jeszcze żadnemu nowszemu pisarzowi nie przyszło na myśl skorzystać z tych wzo-
[132] rów. Czemuż Słowackiemu? Wyjątkowe okoliczności złożyły się na to, wyjątkowe ciśnienie, pod którym może się narodzić taki diament. Słowacki, chory i nie uznawany, liczył się wciąż, tak jak Wyspiański, z bliskim zgonem. Tzw. życie zagrobowe nabierało dla niego coraz więcej cech realnych. Gorzkie oskarżenia tłumił w duszy. I gdy raz w obfitej lekturze swojej natrafił na opowiadanie, że Zborowski przed swoim ścięciem zapowiedział Zamoyskiemu pozwanie go „na straszliwy sąd Boga żywego" — w duszy poety nastąpiło olśnienie. Zaświtał mu jakiś niby pozagrobowy ratunek. Przecież myśl rehabilitacji towarzyszyła mu tak często w jego twórczości. Gwoli niej pisał *Kordiana*, *Anhellego* — on, który się uchylił od udziału w powstaniu listopadowym. A może w Zborowskim ujrzał siebie, a w roli Zamoyskiego swego wiecznego antagonistę i urzędowego zwycięzcę, Mickiewicza? (Nie wiem, czy kto już wyraził to przypuszczenie, które się dziś dosyć narzuca). Ale obaj żyli jeszcze, sąd mógł się odbyć tylko pod maskami historycznymi. Słowacki może czuł, że jego racja wewnętrzna, wobec nacisku przeróżnych oficjalnych racji społecznych

i pozorów, jest słaba i nieobronna, że trudno ją określić słowami. Tym więcej bolała go rana. Swoją rozterkę wewnętrzną transponował na obce postacie i w ten sposób uwolnił się od niej. Dramat kończy się pojednaniem dwóch duchów (Zborowski przebacza!), a Lucyfer, adwokat Zborowskiego, jako duch niższy, musi się złamać i zgasnąć wobec wyższej syntezy duchowej.

Prawo rehabilitacji jest najdroższym i najbardziej osobistym prawem człowieka, ale na ziemi zaspokoić je trudno. Stąd wyobrażenia religijne o sprawiedliwości zaziemskiej jako o uzupełnieniu niedokładnej i za mało wnikliwej sprawiedliwości ludzkiej. Czy stąd nauka, aby zdać się na sądy Boga żywego? Nie, należy uszlachetniać i wysubtelniać instrumenty ludzkiej sprawiedliwości. Są z pewnością zdolne do wielkiego rozwoju. Ale nikt, w kim bije serce, nie oprze się urokowi poezji i etyki, jakim świeci ów fikcyjny sąd zaświatowy, wyimaginowany przez Słowackiego. Zranione głęboko poczucie prawa, bunt przeciw temu wszystkiemu, co w stosunkach międzyludzkich powoduje, że tak często w ciemnościach dokonywa się „grzech przeciw Duchowi Świętemu", mord niekaralny przez sądy ludzkie, a jednak największy — to jest podstawa tej tragedii o Zborowskim. [133]

Jest ona napisana świetnym językiem, ale niedobra. Plaidoyer Lucifera jest w argumentach słabe, w formie zbyt retoryczne. Audiatur et altera pars — słabo uwzględnione. Wszystko to rozczarowuje, zwłaszcza na scenie. Za to jest parę momentów, w których cała potęga idei dramatu nagle wybucha, dając wrażenie niezapomniane, wstrząsające, np. ten, kiedy Lucyfer wchodzi na scenę z chustą umaczaną w krwi Zborowskiego, a potem gdy Zamoyskiemu rzuca w twarz oskarżenie:

Coś ściął? Rycerza, więcej niż rycerza,
Ściąłeś człowieka, co był sercem serca.
Kto ty? Morderca, — więcej niż morderca,
Boś krew odebrał ty duchów kolumnie,
Patrzaj, ta krew jest rubinowa u mnie,
W oczach ci trzęsę ją — patrz, trzęsę w oczach!

Teatr Polski wystawił *Zborowskiego* z wielkim pietyzmem. Lucyfera deklamował p. Adwentowicz, Heliona p. Maliszewski, Helianę p. Malicka. Wszyscy mieli piękne momenty, spełniali swoje zadanie iście po kapłańsku. Były to modlitwy. Niestety słowo „modlitwy" przywodzi na myśl, że to była także msza, w tym do mszy kościelnej podobna, że lud wiernych wie, że coś się tam dzieje przy ołtarzu, ale nie rozumie. Mylny sposób deklamacji (przeciąganie słów i zdań, podobne do żałosnego śpiewu) bardzo się do tego przyczynia. Póki się ta metoda nie zmieni, nie ma mowy o właściwym wystawianiu sztuk tego rodzaju, będą to zawsze tylko msze śpiewane jakby w obcym języku. Bądź co bądź, wysiłek teatru był potężny i należy się za to wdzięczne uznanie, że pierwszy otworzył nowe źródło w skarbnicy teatralnej Słowackiego i wciągnął umysły współczesnych Polaków w ten krąg myśli przepastnych, w którym przed laty 80 cierpiał Słowacki. Znaleźliśmy się sami niejako na sądzie bożym, na którym i do nas przemawia duch zmarłego jak do duchów.

Teatry warszawskie ku czci Słowackiego

Teatr Letni: *Złota Czaszka*,
niedokończony dramat Juliusza Słowackiego
[grały połączone zespoły Teatrów Miejskich;
reżyseria Ludwika Solskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
muzyka Henryka Adamusa,
premiera 27 VI 1927]

[Hołd Juliuszowi Słowackiemu.
Teatr Polski na Rynku Starego Miasta: *Ksiądz Marek* (fragment aktu I), *Uspokojenie*, *Kordian* (akt III. *Spisek koronacyjny*), *Testament mój*.
Reżyseria Leona Schillera,
scenografia Karola Frycza,
premiera 27 VI 1927]

Znawcy Słowackiego uważają, że w okresie *Beniowskiego* Słowacki był realistą: najwyższym wyrazem tego realizmu był niedokończony dramat o strażniku krzemienieckim, zwanym Złotą Czaszką, który za czasów najazdu szwedzkiego pierwszy urządził w Krzemieńcu konfederację, zanim jeszcze konfederacja tyszowiecka przyszła do skutku.

Pozostały fragment dramatu zawiera między innymi bardzo mocną scenę na cmentarzu. Strażnik, wstąpiwszy na mogiłę swego zmarłego dziecka, zagrzewa szlachtę do zbrojnego czynu, każe regimentarzem obrać Matkę Boską, przysięga walczyć do ostatniej kropli krwi. Oracja prosta, imponująca, przypomina sławną mowę Brutusa z Szekspirowskiego *Juliusza Ce-*

zara. Jest też rzymska wielkość w tym starym szlachcicu, który wobec lokalnych ambicyjek potrafi zająć stanowisko i zręczne, i szlachetne.

Zbyteczna niekiedy surowość łączy się w nim z wielką dobrocią — fenomen charakterologiczny bardzo częsty. Niewyrozumiałość względem córki, której usiłuje narzucić na męża człowieka starszego i bogatego, świadczy, że ten dzielny człowiek jednak nie wychodził rozumem poza krąg ówczesnych pojęć szlacheckich.

Ponieważ córka Agnieszka kocha ubogiego studenta i w planie dramatu było zapewne przewidziane, że ten student ma ją uwieść, byłby to jedyny dramat Słowackiego, w którym rozegrałby się był także konflikt
[136] społeczny. Według planu sielankowy domek Strażnika miał dotknąć piorun nieszczęścia. Kleiner w swym wielkim dziele o Słowackim przypuszcza, że Agnieszka miała zginąć pod ciosem klątwy rodzicielskiej. Pewną rolę w tym miał zapewne odegrać miejski idiota Skopek, który kocha się w Agnieszce (nazywa ją „tiotią") i na każdym kroku podgląda. Kleiner powiada, że ów Skopek to rekwizyt romantyczny. Ale przychodzi mi na myśl analogia z niemieckiej dramaturgii nowoczesnej, mianowicie w dramacie *Młodość* Maxa Halbego (który grano i u nas) występuje idiota Amandus, który z zazdrości niszczy sielankę dwojga zakochanych. Ciekawe jest, że ten dramat Halbego rozgrywa się w Polsce, na kresach zachodnich.

W bardzo wielu miasteczkach polskich lokalny idiota był i jest rzeczywistością, osobliwością miejską, której nie potrzeba dopiero importować z obcej literatury.

Jakiż jest realizm Słowackiego w *Złotej Czaszce*? Przede wszystkim stwierdzamy, że ten poeta, który lubił zwykle szybować w górnych, rozrzedzonych regionach ducha, znał doskonale i opanowywał, gdy chciał, także codzienną powierzchnię rzeczywistości.

Bez znawstwa życia w ogóle nie może być poety. U Słowackiego znawstwo to wychodzi na jaw często dość niespodzianie, np. w jego inwektywach satyrycznych, w *Fantazym*, w ocenie *Pana Tadeusza* Mickiewicza, któremu wytyka „wieprzowatość", w różnych próbach własnych realistycznych w okresie *Beniowskiego*. *Złota Czaszka* ma sporo drobiazgowych rysów „z życia", np. gdy rozpłakanej Agnieszce ojciec nakazuje, aby nie robiła skandalu przy obcych. Z drugiej strony jednak w tym realizmie mamy różne łatwizny (np. w sposobie kreślenia figury ks. prowincjała lub karczmarza Jankiela).

Właściwe intencje i sens realizmu były podówczas nie znane — tak jak dziś znowuż zostały zapomniane. Słowacki odkrywcą pod tym względem nie był. Wielce interesującą i może pożyteczną byłaby praca, w której by ktoś z młodych badaczy postawił sobie za zadanie określić, ile ten anielski poeta, zda się, wciąż wpatrzony w gwiazdy, błyskawice i gołębie, miał jednak w sobie ziemskiego krytycyzmu i sprytu, a czego naprawdę nie dowidział. [137]

Rolę Strażnika odtworzył Solski z wielką wspaniałością gestu karmazyńskiego. Całe przedstawienie było bardzo starannie przygotowane. Scenie na cmentarzu, gdzie zawiązuje się konfederacja, można by zarzucić, że miała za dużo pierwiastka obrzędowego; tak powinno się było grać *Złotą Czaszkę* w r. 1920, podczas inwazji bolszewickiej. Sztukę zakończono obrazem przedstawiającym martwego Strażnika — zapewne gwoli p. Józefowi Kotarbińskiemu, który deklamował końcową parabazę, a swego czasu pierwszy wyraził przypuszczenie, że dramat kończy się śmiercią Strażnika. Po wyjaśnieniach Kleinera ten obraz w każdym razie nie ma już racji bytu.

* * *

W poniedziałek wieczór na Rynku Starego Miasta artyści Teatru Polskiego na scenie zbudowanej przez Frycza odegrali sceny z *Księdza Marka* i z *Kordiana* — deklamowano też dwa poematy Słowackiego: *Testament* i *Uspokojenie*. Kilka tysięcy osób przypatrywało się przedstawieniu z miejsc przygotowanych, drugie tyle patrzyło bezpłatnie. Piękne architektonicznie kamienice Rynku Starego Miasta stały się amfiteatrem, a każde okno lożą, z której wyglądali i słuchali ciekawi. Jedni woleli słuchać z pokojów ciemnych, drudzy z rozświetlonych, niektóre kamienice wyglądały jak iluminowane. Światło reflektorów w zastępstwie księżyca sypało na ludzi blask romantyczny — czasem
[138] z wąskich uliczek odzywały się zwykłe hałasy miejskie, ale nikły wobec potężnych głosów Adwentowicza i Nowakowskiego. W ogóle artyści mówili wczoraj głośniej niż zwykle, może dlatego, że przed sceną ustawiony był megafon radiowy lub że chcieli być słyszani aż do najdalszych zakątków Rynku, także przez tę bezpłatną publiczność, tę szarą napływającą dołem z zaułków i tę wygodną, która z przypadkowych swoich lóż obserwowała widowisko. A pogoda sprzyjała, przedstawienie było prześliczne, miało charakter i nastrój prawdziwie ludowy, przemawiało jakoś żywiej do serca niż w zamkniętej przestrzeni i budziło życzenie, aby częściej takie święta urządzano — byle bez snobizmu.

Księdza Marka deklamował Adwentowicz. Kordiana — Nowakowski. Mówię o deklamowaniu, nie o grze, ponieważ w tego rodzaju przedsięwzięciach artystycznych, zwłaszcza gdy chodzi o repertuar Słowackiego, o właściwej grze nie może być mowy. Wszyscy artyści mówili swoje partie z wielkim zapałem i przejęciem się. Ale jeszcze, po raz nie wiem który, podkreślić muszę, że zaprowadzony u nas sposób deklamowania, tak w teatrach Szyfmanowskich, jak miejs-

kich, często pozostawia wrażenie męczącej monotonii. Jakaś ujawnia się w nim natrętna moralność (sic!), żarliwość kaznodziejska, namaszczenie słowami przesadne; te słowa się cedzi, rozgryza powoli, płacze się nimi lub rzuca o głowy, i słowa stają się ważniejsze od zdania; a zdania od ogólnego sensu.

Niedawno na łamach „Życia Teatru" toczyła się dyskusja nad metodami deklamowania, ale nie doprowadziła do wyraźnych rezultatów. Mnie się zdaje, że zbyt antyrealistyczne traktowanie wiersza, a zwłaszcza zerwanie z metodą zacierania rymu, w zamian za co przyszło podkreślanie rytmu, chęć imitowania chórów greckich itp. — wyszły na złe klasycznemu repertuarowi. I cóż z tego, że przedstawienie na ogół dzięki uro- [139] czystej chwili wywarło wielkie wrażenie. Jeżeli przy wznawianiu tego wielkiego repertuaru raz w raz słuchacz po cichu się nudzi i ma podejrzenie, że to się galwanizuje, a nie wskrzesza — to taka ekshumacja może być dopiero prawdziwym końcem, a nie początkiem.

To samo można powiedzieć o bardzo wielu artykułach o Słowackim, które się w tym czasie świątecznym pojawiały w prasie codziennej i tygodniowej. Idzie o nie mniej i nie więcej, jak o to, czy odbywa się nowy proces asymilacji Słowackiego, czy nie? Taka asymilacja niekoniecznie musi iść w parze z panegiryzmem, owszem, lepiej jest, jeżeli pojawia się trochę oporu i krytyki, oczywiście z zachowaniem czci należnej poecie, któremu w tej chwili hołd składamy. Muszę podnieść przede wszystkim numer „Wiadomości Literackich" poświęcony Słowackiemu — niezależne zdania wypowiedzieli tu np. Nowaczyński, Kridl, Nałkowska. Następnie wielką przyjemność intelektualną sprawiły mi recenzje Boya-Żeleńskiego w „Kurierze Porannym" z *Księcia Niezłomnego* i *Złotej Czaszki*. Bardzo ciekaw byłem jego recenzji o *Zborowskim* i nie

zawiodłem się. Boy słusznie podnosi, że snadź Słowackiego uderzyć raz musiało, że „historia Polski jest dziwnie uboga w siłę demonizmu, w element diaboliczny — brak tego elementu naszym Sobieskim, Żółkiewskim, Kościuszkom — jak wspaniały natomiast wiew demonizmu idzie od Napoleona". I dlatego Słowacki uczuł taką sympatię do Zborowskiego, bo to jedna z niewielu postaci w dziejach polskich, które są wyklęte. Ale przypomniawszy sobie Napoleona, Boy rozgląda się dalej w historii i zachodzi aż do naszych czasów. Powiada, że między Zborowskim a Zamoyskim rozgrywa się sprawa dwóch prawd: litery i ducha. „Bardziej niż kiedykolwiek jesteśmy dziś zdolni odczuć aktualną i głęboką treść tych konfliktów, w których gwałcenie porządku staje się nowym życiem, a obrona jego litery zgnilizną... Zawsze tworzył jakiś płomień, który przepalał zapory".

W ten to sposób od Zborowskiego poprzez Napoleona dochodzi Boy do... Piłsudskiego. Korciłoby wobec tego posprzeczać się, czy jednak istota prawa mimo wszystko nie tkwi w owej zanadto pogardzanej literze, czy nie należałoby rozróżnić litery prawa od ducha prawa oraz literę i ducha od siły ukrytej w prawie. Ale pozostańmy już przy historii; otóż według historii ów demonizm napoleoński czy króloduszny byłby raczej po stronie Zamoyskiego, albowiem historycy nasi są zgodni w tym, że podczas gdy na Zachodzie i Wschodzie znalazło się dość siły — demonicznej — do ucinania głów anarchii, w Polsce jej zabrakło.

Teatr Polski: *Panna Flûte*,
komedia w 4 aktach G. Berra i L. Verneuila,
przekład Gustawa Olechowskiego
[reżyseria Karola Borowskiego,
premiera 7 VII 1927]

Młodziutki Gaston, wynalazca radiowy, ma się żenić z panną dwumilionową, ale rywal mu bruździ; przedstawia dowody, że Gaston jada obiady z podejrzaną damą, rozmawia z nią bardzo serdecznie, całuje ją w rękę, przyjmuje od niej pieniądze — ba, nawet policzki! Biedny Gaston wierci się, przyznaje, że to wszystko prawda, ale przysięga, że nie zdradza narzeczonej — a więc co jest? Jaka tajemnica? To jest napięcie I aktu, które w II się wyjaśnia. Gaston jest synem panny Flûte, głośnej aktorki grywającej role chłopców; aby nie stracić u publiczności wzięcia jako ideał młodości, kryje się ona z tą pamiąteczką po nie wiadomo którym kochanku. Udaje się jej to aż do czasu, gdy syn zaczyna mieć prawa do szczęścia — wtedy jej tajemnica wybucha niebezpieczeństwami. Skandal na szczęście zostaje w końcu zażegnany, i to jednym bezczelnym dowcipem, który ratuje i aktorkę, i sztukę: panna Flûte oświadcza interwiewującemu ją dziennikarzowi, że Gaston jest jej — ojcem!

Atrakcją tej sztuki musi być przede wszystkim obsada głównej roli — gdy się znajdzie artystka nieco starsza, ale z szczególnym urokiem młodości pod wzglę-

dem fizycznym i duchowym; zarazem taka, która by umiała grać i dobrą mamusię, i trzpiota, który w ostatnim akcie występuje w spodenkach i z kółkami do podbijania — i aktorkę, i kokotę o dość swobodnym zachowaniu się. Pani Modzelewska może nie objęła tej całej skali, ale była „zjawiskiem" bardzo miłym, grała ze zwykłym temperamentem.

Szczególną pikanterią w tej sztuce jest, że ociera się ona o motyw kazirodczy; zwolennik freudyzmu powiedziałby, że kazirodczość występuje tu pod maską, pod „cenzurą"; oczywiście syn nie jest kochankiem matki, ale go o to podejrzewają, nie wiedząc, że to matka, a więc jednak nasuwają się skojarzenia „per-
[142] wersne". Jednak spoczywają one tylko niejako ukryte na dnie sztuki, autorzy ich w ruch nie wprawiają, owszem, unikają, używając sobie za to do syta na kokocim życiu panny Flûte. Pozostaje stąd jednak pewien niesmak: synalek jest świadkiem, że mamusia ma aż dwóch kochanków, jednego od serca, drugiego od kieszeni, i czy nie domyśla się, czy toleruje, dość że sobie nic z tego nie robi. Autorzy nie wybrnęli dość zręcznie z kłopotów, których im nastręczyło poszukiwanie motywów pikantnych; może nawet mieli na oku jakąś kombinację co do niewiadomego ojca Gastona, ale dali temu spokój.

Jest jeszcze jeden ciekawy kawał w tej farsie, ale tym razem raczej reżyserski niż autorski. Akt III ma się rozpocząć na scenie i w widowni; w chwili gdy na scenie występuje panna Flûte, na widowni poznają się różne osoby z rodziny panny młodej, robi się zgiełk, żo[na na widowni kompromituje z zazd]rości męża za romans z tą aktorką, mąż na głos tłumaczy publiczności, że ma już tej żony dosyć, do kłótni wtrąca się wuj z wyższego piętra, jacyś panowie z dołu uspokajają kłócących się itp. Otóż zamiast te osoby umieścić

wśród dekoracyj imitujących amfiteatr, umieszczono je po prostu w prawdziwym amfiteatrze — oszczędzono sobie kosztów, a sensacja większa. Przyznać trzeba, że takie chwilowe zidentyfikowanie widowni ze sceną jest w komedii o wiele właściwsze niż np. w *Balwierzu zakochanym* lub w *Tym, co najważniejsze*. Tam jest to sztuczką snobistyczną, która niby to ma zbliżyć widza do sceny, niepotrzebnie krzyczy widzowi, że to, co on widzi, jest tylko złudą — w rzeczywistości zaś tylko go deziluzjonizuje (odbiera mu złudę). Tutaj po prostu tylko zastępuje się dekorację sztuczną materiałem prawdziwym — jak kawałek prawdziwej ziemi w *Panoramie Racławickiej* we Lwowie — i nic więcej. „Skandal w teatrze", kłótnia rozgrywana między kilku piętrami — scena bardzo niezwykła — dzięki temu wypadła tak dobrze, jak to dotychczas udawało się tylko — na filmach. Ale to samo „dobrze" odnosi się właściwie tylko do tła zewnętrznego — na jakość psychologiczną samej sceny i na grę aktorów w niczym to nie wpłynęło. No i prócz tego jednak to zastępowanie sztucznej dekoracji prawdziwą na chwilę wprowadza element obcy i trochę brutalny — podobno w stanie Kentucky aktorzy strzelają do widzów i na odwrót?

Teatr Narodowy: *Aktorki*,
sztuka w 4 aktach Stefana Krzywoszewskiego
[reżyseria Ludwika Solskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 8 VII 1927]

[144] W pierwszym akcie tej sztuki, rozgrywającym się w redakcji, występuje goguś dziennikarz, udający wielkiego wytwornisia. Tłumaczy on w słowach górnych aktorce, jak to trzeba być Wilde'em, człowiekiem dystyngowanym, nawet w drobiazgach, w wyborze krawata, potrawy... A wtem chłopak redakcyjny przynosi mu zamówiony salceson, i biedny Wilde redakcyjny jest strasznie zawstydzony tym kontrastem między aspiracjami a rzeczywistością. Nasuwa się pytanie: czy lord Wilde nigdy nie jadał salcesonów? Nie wiadomo, co tu autor wyśmiewa: czy blagę owego dziennikarza, czy jego głupotę, tkwiącą w tym, że wstydzi się on czegoś, czego by się wstydzić wcale nie potrzebował. Niezmiernie płaska satyra z kropką nad i: aby słuchacz nie pozostawał w wątpliwości co do charakteru owego jegomościa, natychmiast demaskuje się go salcesonem.

Takim wytwornym dziennikarzem jest i p. Krzywoszewski; może nie jada salcesonów, ale za to je wyrabia. Bo niczym jak salcesonem jest cała ta jego sztuka — zlepek różnych drobiazgowych epizodów i typów, najtańszy realizm, ten właśnie, który mógł rze-

czywiście dzisiejsze pokolenie literackie odstraszyć od realizmu, a w gruncie rzeczy od trywializmu. Przedstawia np. redakcję — więc musi tu być wiecznie jęczący telefon, kosz redakcyjny, herbata, woźny, korekta, aktorki, drukarnia, interesanci. Tylko pospolita, nudna krętanina życia, ani jednej subtelnej obserwacji, jakich przecież codzienna rzeczywistość tyle nastręcza. Już nie mówię o tym, że jest to sposób raczej epicki niż dramatyczny, że w tym I akcie nic się nie zawiązuje, idzie mi o samą wartość obserwacyjną tych scenek.

Autor jest sam dziennikarzem, można by więc myśleć, że znając dokładnie życie dziennikarskie, nie zadowoli się przedstawieniem tylko jego technicznej powierzchni, lecz ukaże choćby w dalszej perspektywie jego nurt głębszy, jego konflikty, tryumfy i klęski. [145]

Autor wprawdzie i do tego dochodzi, ale znowu w sposób szablonowy i tani, bo odwołujący się do gotowych już wyobrażeń. Przedstawia np. redaktora, który niegdyś był poetą, zmarnował się w jarzmie dziennikarskim, został cynikiem i resztek swojej wyobraźni używa na wyszydzanie bliźnich, siebie i całego świata. Typ znany we wszystkich stolicach Polski — podobno w Warszawie takim był Breza, w innych stolicach inaczej się nazywał. Jeżeli jeszcze autor dodał mu parę specjalnych rysów autentycznych Brezy, np. sposób noszenia surduta lub wymawiania pewnych głosek — jakże łatwo „stwarzać" takich ludzi, „czerpać z życia"! Jak do tego doszło, że takie indywiduum zbankrutowało, i co to znaczy takie bankructwo, czy ten człowiek jest naprawdę zmarnowany, czy, owszem, utrzymuje się w opinii znajomych legendą o swym zmarnowaniu itp. — w to już autor nie wnika, zadowala się tylko nakreśleniem gotowych granic, roni przy tym (w akcie III) sentymentalną łezkę nad losem takiego bankruta.

Ta sztuka była napisana przed laty kilkunastu i miała swego czasu podobno duże powodzenie. Dziś przy sposobności jej wznowienia warto przynajmniej zbadać te jej walory literackie, które jej wówczas pomogły do jakiego takiego sukcesu. Do tych walorów należy ów łatwy realizm, opisywany z „życia". Publiczność, poznając pierwowzór, cieszyła się, jak się cieszy z rozwiązania krzyżówki, i biła brawo. Prawdziwa tragedia zmarnowanego dziennikarza pozostała nie tknięta, była tylko notatką, plotką, sensacją. Figura Nieciuszki była niby to żywą, „wierną", ale jakby miała ucięty język. Kawecki robił i robi jeszcze takie same figurki. Jego Nieciuszko w *Dramacie Kaliny* [146] mówił „tyndyryndy" i pił bardzo dużo wódki. Oczywiście taki realizm na dłuższą metę nie mógł poezji wystarczyć, poza tzw. brudy życia nie wyszedł i rychło się skompromitował. Był on tak samo jałowy, jak dzisiejszy antyrealizm Witkiewicza.

Gdybyż przynajmniej autor sam zajmował się tym przede wszystkim, co w tym losie jest główne i typowe! Ale autor interesuje się nie sprawami jego rzemiosła, a więc literacko-dziennikarskimi, lecz jego sprawami erotycznymi: niech się ów Nieciuszko kocha w aktorce, która mu wciąż przyprawia rogi, i niech się od niej odczepić nie może. To jest bardzo prawdopodobne, ale nietypowe, takim samym rogaczem bez woli może być np. fabrykant konserw albo właściciel dóbr (np. w *Aszantce* Perzyńskiego). To znaczy, że autor swoich własnych zadań nie rozumie.

W II akcie są imieniny aktorki: z tej okazji autor pokazuje folklor cyganerii artystycznej: jak przychodzą z mandoliną, śpiewają, dowcipkują, zasiadają do stołu, jeden woła: „nie trącać się pod stołem", drugi woła: „raki! raki!" — pełno radości i krzyku. W tym wypadku ta przydługa scena jest przynajmniej jako ta-

ko usprawiedliwiona następującym później kontrastem: pada bowiem strzał (za kulisami), kochanek aktorki zostaje ciężko raniony. Ale takich rodzajowych scenek i rozmówek (lekcja tańca w III akcie, strażak w IV) jest sporo, one to składają się na ów salceson. Żeby przynajmniej były tak ostro podpatrzone, jak to nieraz czyni Kawecki, żeby uwydatniała się w nich owa groteskowość codziennego życia, którą tylko w chwilach odpoczynku czasem spostrzegamy — ale u p. Krzywoszewskiego są one tylko poczciwe i nudne.

Sprawą główną, choć nie dominującą, jest historia romansu między świeżo wybranym posłem, zmuszonym liczyć się z opinią i skrupułami socjalnymi, a aktorką. I tu klejonka rozmaitych motywów i problemów; autor nie umie się ani skoncentrować, ani dokonać właściwej diagnozy swego tematu, nie umie wyłuskać motywów własnych i oddzielić ich od zapożyczonych. Motyw, że w pokątnym romansie mężczyzna wstydzi się kobiety i w razie gdy mu się przydarzy coś naprawdę tragicznego, nie chce jej wtajemniczać, ucieka od niej — ten motyw został już bardzo dawno znakomicie opracowany w *Miłostkach* Schnitzlera. Najlepsza i najznośniejsza scena w sztuce, spór między aktorką, więc osobą niby to swobodnych obyczajów, a siostrą posła, osobą oschłą, nadzianą patosem różnych obowiązków — jest reminiscencją z Zapolskiej; zresztą rodowód jej sięga jeszcze dalej, bo walka między pedanterią wielkiej cnoty oficjalnej a swobodą życia, niosącą nowe jego formy, toczy się w literaturze i poza literaturą już dawno. W każdym razie jest pewną zasługą pedagogiczną p. Krzywoszewskiego, że przynajmniej możność takiej walki pokazał, dyskredytowanie zaskorupiałej cnoty, jeżeli nie dokonywa się tylko żartobliwie lub cynicznie, lecz właśnie w imię

jakichś lepszych form życia, zawsze jest pożądane, i zwłaszcza teatr znakomicie się do tego nadaje.

Coś nowego jest w tym, że aktorka z początku jakby spekulowała na zamążpójście za posła. Lecz, jak powiedziałem, autor niczego skoncentrować, a więc niczym się naprawdę przejąć nie potrafił. Jedyną jego ambicją było przedstawić światek aktorski i dziennikarski. Ale i jeden, i drugi przedstawił jako gość, nie jako znawca. Głównym szkopułem na drodze do ożenku posła z aktorką byłoby wcale nie jej aktorstwo, lecz fakt, że należała już do pewnego gagatka, który się kręci w tym światku. Konflikt jest więc zupełnie inny, a nie dwóch różnych sfer towarzyskich.

[148] Podobno w dawnej redakcji *Aktorek* poseł był hrabią, a więc trudności socjalne były istotniejsze. Wyobrażam sobie, że sztuka była wówczas czymś w rodzaju *Trędowatej* Mniszkówny, przeniesionej na scenę. Obecnie pan Krzywoszewski sztukę swoją zaktualizował, hrabiego zrobił zwykłym posłem demokratycznym, lekcję walca zmienił w lekcję charlestona itd. Nie wdaję się w kwestię, czy te aktualizacje popsuły sztukę, czy nie, gdyż zdaniem moim i wówczas, przed kilkunastu laty, była ona nawet w Polsce nieaktualna. Idzie mi głównie o to „wyczucie sceny i publiczności" przypisywane przez niektórych krytyków p. Krzywoszewskiemu. Jest ono okupione trywializmem, tak jak u Kiedrzyńskiego, Siedleckiego, Fijałkowskiego. Jeżeli osoby, wszedłszy na scenę, mówią z sobą o pogodzie, o tym, czy kto wyszedł za mąż lub się ożenił, jeżeli się ich zaprasza siadać lub sadza się ich do jakiegoś jedzenia czy picia itp. — wtedy oczywiście trudno uchybić warunkom sceny, bo się też nie stawia sobie żadnych zadań. Zwłaszcza ulubione są takie scenki na początku I aktu, może dlatego, że się czeka, aż publiczność się uspokoi. To ma być znawstwo techniki scenicznej.

Taki technik wprowadza np. w pierwszej scenie lokajów albo jakąś serenadę czy grę na fortepianie, której się ktoś dłuższy czas przysłuchuje — bo ostrożność nakazuje nie mówić nic ważnego przez czas, kiedy publiczność jeszcze szuka swych krzeseł. Jest to znawstwo teatru w lichym gatunku. Od p. Krzywoszewskiego, który teraz obchodzi jubileusz swej pracy dla teatru, zawsze miał doskonałe warunki dla tej pracy i nie potrzebował się liczyć z finansowym powodzeniem, można by więcej wymagać.

Co do gry artystów, to na podniesienie zasługuje p. Zelwerowicz w roli Nieciuszki i p. Pancewiczowa w roli owej aktorki zakochanej w pośle.

Teatr Letni: *Niezwykły seans*,
sztuka w 3 aktach Bayarda Veillera
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 22 VII 1927]

[150] Sensacyjna premiera, bardzo dobra na czas kanikuły. Ponieważ każdy miał coś do czynienia z duchami, ze spirytyzmem, jeżeli nie z guzikiem, to z ekierką, więc taka aktualność jest zapewniona. Można to zrobić mniej lub więcej inteligentnie. W tej sztuce jest — mniej.

Zaczyna się jednak obiecująco. Ma się urządzić seans spirytystyczny, poznajemy bardzo mądre i ciekawe medium, panią La Grange. Wyłania się kwestia oszustw praktykowanych w spirytyzmie i pani La Grange tłumaczy, że nawet najsławniejsze media uciekają się do tricków, bo chociaż istnieje moc cudowna, jednak czasem nie przychodzi i wtedy trzeba ją czymś uzupełnić. Pani La Grange na poczekaniu pokazuje kilka sztuczek mediumistycznych i zdradza ich sekret.

Można by więc myśleć, że oto rozwinie się przed nami zagadnienie spirytyzmu prawdziwego i fałszowanego, że jeden będzie konkurować z drugim, że wykaże się nawet jakieś względne uprawnienie — fałszerstwa. Taki wynik rehabilitujący poniekąd fałszerstwo rzuciłby może światło na niektóre sprawy życiowe.

Np. mówca, aktor w chwilach odpływu tzw. natchnienia musi do pewnego stopnia udawać, fałszować

zapał, aż znowu obudzi w sobie zapał prawdziwy, istniejący, lecz na chwilę uśpiony. W sferze twórczości artystycznej zagadnienie to jest wciąż aktualne; szczerość i sztuczność spływają się z sobą. Pisze o tym Bahr w swym dziele o ekspresjonizmie: że gdy się jakiegoś autora posądza o mistyfikowanie publiczności, o robienie kawałów w celu zepatowania (zdumiewania) jej, nie można nigdy wiedzieć, czy autor przecież, mimo własnej woli i wiedzy, nie robi tych kawałów na serio, nie przejmuje się nimi, nie podnieca. Eksperymenty ekspresjonistyczne, dadaistyczne, futurystyczne mogłyby więc być z początku żartem, lecz potem żart wyrósł autorom ponad ich głowy, ujawnił w sobie pewną głębię i okazał się szczególną formą intencji. [151]

Tyle, aby pokazać, że z sensacyjnego tematu, jakim jest seans spirytystyczny, można było zrobić rzecz ciekawą i głębszą. Wszyscy znawcy okultyzmu wiedzą, że media szachrują, nawet mają szczególny pociąg do oszustw; lecz gdy laik zraża się pierwszym odkrytym oszustwem, znawca, uczony eksperymentator, idzie dalej, otacza medium jeszcze ściślejszą kontrolą i eksploatuje w końcu jego siłę istotną. Wywiązuje się szczególna gra: kto kogo w końcu przecież oszuka. Bo z drugiej strony jest również sporo — już nie laików, ale snobów, którzy raz zrozumiawszy, że oszustwa mogą być pozorem prawdy, tak już ulegają temu paradoksowi, że odtąd już dają się za nos wodzić bezkrytycznie.

Sztuka amerykańskiego autora w takie problemy się nie zapuszcza. Po prostu głosi tryumf prawdziwego mediumizmu nad fałszowanym, ale i nad rozumem ludzkim.

Idzie o wykrycie sprawcy dwóch morderstw, z których jedno popełnione zostało przed seansem, a drugie podczas seansu. Inspektor policji jest bezradny,

coraz to inną osobę ma w podejrzeniu, lecz nie może nawet wykryć, gdzie znajduje się sztylet, którym dopiero co zamordowano jednego z uczestników seansu. Ale pani La Grange popada w prawdziwy trans: dzięki temu spostrzega sztylet utkwiony — w suficie, a potem demaskuje prawdziwego sprawcę.

Autor, jak prawdziwy Amerykanin, jest przy tym, zdaje się, wyznawcą nie tylko mediumizmu, lecz i spirytyzmu. Ta różnica jest dość istotną. Dzisiejszy oficjalny stan badań nad tymi sprawami jest bowiem taki, że się uznaje np. objawy lewitacji (dźwigania się ciężarów), odgadywania myśli, jasnowidztwa, ale jako zjawiska wprawdzie bardzo nadzwyczajne, jednak nie
[152] nadnaturalne. Za przyczynę tych zjawisk uważa się jakąś siłę dotąd nie zbadaną, lecz ziemską.

Natomiast spirytyzm jest wiarą w duchy, w tzw. świat zagrobowy, w istnienie i oddziaływanie dusz po śmierci, i tym to siłom już nie ziemskim, lecz nadziemskim przypisuje powyższe objawy. Warto jeszcze zaznaczyć, że Kościół oficjalny z ostrożności nie oświadczył się za spirytyzmem, nawet go tępi.

Otóż amerykański autor omawianej sztuki albo sam jest zwolennikiem czystego spirytyzmu, gdyż wprowadza na scenę chodzące i gadające duchy, albo czyni to po prostu dla sensacji lub dla pochlebiania publiczności, o której z góry przypuszcza, że hołduje spirytyzmowi.

Na końcu pani La Grange z ironią dziękuje inspektorowi policji za energię i spryt okazany w tej trudnej sprawie. Znowu pochlebstwa dla publiczności: wykpiona ma być nie tylko policja, ale i tzw. zwykły rozum. Atoli z przesłanek zawartych w sztuce można wyciągnąć także inny wniosek, lecz nie po myśli autora: najwięcej dokazał właśnie inspektor policji, ułożył materiał śledczy, wykluczył gorsze hipotezy, przycis-

nął wszystkich do muru, a że na ostatku posłużył się panią La Grange, to stało się to po prostu tak, jak się policja posługuje węchem psów policyjnych.

Co do samej akcji kryminalnej to rozwija się ona efektownie, ale nie bardzo zręcznie. Zamiast zainteresowanie skupić np. tylko na dwóch osobach podejrzanych i raz jednej, raz drugiej dawać szanse, przeskakuje do osób coraz to innych, i w końcu sprawcę wykrywa w kimś dosyć obojętnym.

Sztukę odegrano zręcznie, zwłaszcza w scenach seansowych. Główne role: medium i inspektora policji, odegrali bardzo dobrze pani Broniszówna i p. Justian. Bardzo dobrze — jak na sztukę bezpretensjonalną; bo gdyby to było w środku sezonu, można by zarzucić pierwszej powtórzenie roli matki z pewnej sztuki Pirandella (roli zresztą bardzo oryginalnie ujętej), a drugiemu zbytnie posługiwanie się irytacją.

Publiczność „z zapartym oddechem" słuchała sztuki — bodaj to sensacja i guzik!

Teatr Narodowy: *Madonna*,
komedia w 3 aktach Daria Niccodemiego,
przekład M. Boni
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 29 VII 1927]

[154] Ta sztuka ma dwa motywy sensacyjne, które ją czynią trochę bujdowatą i raczej nadawałyby się do kina.

Artysta malarz Mario, bardzo nerwowy, złapał żonę na uczynku wiarołomstwa i obił ją; od tego czasu ona zwariowała, ale w szczególny sposób: ona jest zazdrosną o męża i przy końcu każdego aktu pojawia się za kratami jego domu, tajemnicza, nie mówiąca, w dwóch pierwszych aktach ze sztyletem, w ostatnim bez (symbol zgody).

Kogo chce zabić? Obraz. Albowiem jej małżonek, znienawidziwszy — wskutek jej zdrady — rozkosze zmysłowe, zakochał się w obrazie Madonny, namalowanym 400 lat temu. Zazdrosna jest więc o obraz, o abstrakcję, i gdy później obraz usunięto i Mario zakochał się w istocie żywej, zazdrość obłąkanej ustaje, pojawia się ona za kratami z gestem pobłażliwości i przebaczenia. To szczególne! Tragedia psychologiczna tej obłąkanej wymagałaby jakiegoś wytłumaczenia, można się tego i owego domyślać, lecz autor — nic!

Ta postać obłąkanej jest tylko rekwizytem, ma ona znaczyć, że nad szczęściem dwojga wisi złowroga chmura. W akcie III dowiadujemy się, że obłąkana

wymknęła się spod dozoru, że snuje się po całym domu — a więc chyba sztylet będzie nareszcie w robocie! Nie, chmura się rozpływa, wszystko dobrze się kończy.

Drugą sensacją drażni nas autor z powodu tego obrazu. Bo oto w I akcie zjawia się u malarza oryginał owej Madonny — kokota Pirri, pijana, roześmiana, zalotna. Spostrzegłszy obraz, wydaje okrzyk, ale nie chce Mariowi dać wyjaśnień.

Cóż u licha! Czyżby się zaczynała jakaś historia reinkarnacyjna? Czyżby modelka malarza Lippiego sprzed 400 lat wróciła na ziemię? Zagadka wyjaśnia się z końcem 2 aktu dość prozaicznie: obraz jest doskonałym falsyfikatem, malował go specjalnymi farbami (zakupionymi w Niemczech) pewien malarz rosyjski, pierwszy kochanek Pirri. [155]

Wszelką sensację łatwo jest szykanować. Spostrzegam, że moi koledzy recenzenci już to uczynili. Dlatego muszę się zastrzec: sensacja (bujda) jest w dramacie elementem użytecznym, a kto wie, może niezbędnym. Wszystkie dramaty Aischilosa, Sofoklesa, Eurypidesa były sensacyjne (same mordy i cuda), to samo Szekspira. Ale idzie o to, żeby ta sensacja się niejako neutralizowała, żeby z niej wybić odpowiedni kapitał myślowy, żeby groza życia znalazła równowagę w idealnym świecie, filozofii czy jak tam, w ogóle żeby człowiek tu jakoś to życie po swojemu przerobił, przetrawił, przezwyciężył. Tym też różni się sensacja dramatu od sensacji w noweli, bo w noweli pozostaje ona jeszcze w stanie surowym, w stanie pierwszego zdumienia, a więc niejako w stanie przeddramatycznym. Otóż w *Madonnie* Niccodemiego sensacja pozostaje w stanie surowym.

Pod wpływem obrazu czy miłości Pirri porządnieje, madonnieje, w II akcie przychodzi czarno ubrana,

chciałaby kochać Maria „platonicznie", natomiast Mario z tęsknoty do abstrakcji przerzuca się do tęsknoty za ciałem, bo też biedaczysko wypościł się długo, gdy Pirri — przeciwnie.

Gdyby był autor na tych, bardzo naturalnych, przemianach psychologicznych zatrzymał swą uwagę, rozwinął je i pokazał w szczegółach, byłoby to nienowe, ale bądź co bądź prawdziwy dramat: kontrast i kolizja, bo on chce tak, a ona chce inaczej, i ona musi w końcu ulec, i złudzenie musi prysnąć, przeszłość się zemści. Lecz u Niccodemiego ten dramat jest tylko jednym z etapów jego sztuki, on twierdzi, że taka miłość nerwowego artysty do eks-kokoty może się dob-
[156] rze skończyć, że przeszkody nie są tak wielkie. Tu zaczyna się nowość. To nie jest optymizm à la Bałucki lub Przybylski, to jest optymizm po tragedii.

Optymizm jest w ogóle hasłem sztuki najnowszej — jest to zuchwała wiara w możność pokonania trudności. Grubiński w swoich *Kochankach* poniekąd wyprzedził ten rozwój. Słonimski swoją *Wieżę Babel* zakończył wskrzeszeniem wieży z gruzów. Niegdyś dramaty kończono śmiercią i zniszczeniem, zostawiano tylko małą nadzieję, że powstanie kiedyś mściciel z tych kości, czy też iskra rzucona w popiół wybuchnie kiedyś, kiedyś nowym płomieniem — dziś poeci wolą zamiast zniszczenia opisywać ziszczenie.

Z tym wiąże się także sprawa tzw. ekspresjonizmu, który owo ziszczenie lubił przeprowadzać w sposób gwałtowny, często fantastyczny.

Ale u Niccodemiego jest ów optymizm trochę tatusiowaty, trochę podejrzany, trochę z filmów amerykańskich. Lubi on zapach rekonwalescencji, lecz ani tu, ani w znanej u nas *Nauczycielce* nie budzi wiary. Czy nawrócona Pirri nie zatęskni kiedyś do swojej przeszłości, tak jak to uczyniła Dama Kameliowa

(wmawiając w nas i w Dumasa, że staje się na powrót kokotą — tylko na to, aby się poświęcić?). Gwarancji dostatecznej autor nam nie daje, każe się tylko cieszyć z uleczenia ran i przezwyciężenia — chwilowego — trudności, a czyni to z talentem.

W najładniejszym (trochę sentymentalnym) akcie III Germont z *Traviaty*, znany jako „osiwiały ojciec twój", występuje jako siwa mama, pełna mądrości, dobroci i wyrozumiałości — i wiary w dobrą przyszłość.

Ale jest to robota bardzo klecona. Moja wiedza wpływologiczna nakazuje mi wspomnieć zwłaszcza o granym i u nas przed jakimi 25 laty dramacie Włocha Cicogniego *Żywy posąg*. Ktoś, co utracił ukochaną żonę, odnajduje jej rysy w kokocie, wynajmuje więc tę kokotę na godzinę dziennie tylko po to, aby przywdziewała szaty nieboszczki i zachowywała się tak samo cicho i szlachetnie jak tamta. Kokota po pewnym czasie zrasta się ze swoją rolą, zmienia się duchowo i zakochiwa się w swoim wynajemcy; ten jej nie chce, ona z zemsty puszcza się na nowo, aby mu zepsuć posąg itd. — w końcu, o ile pamiętam, rzecz się „źle" kończy. [157]

Niccodemi jest autorem sielankowej komedii *Świt, dzień i noc*, którą grano w Warszawie podobno już 250 razy. Może *Madonna* będzie miała powodzenie choćby tylko 10 razy mniejsze. Pewna inteligentna przeciętność, przyzwoita pikanteria, przy tym zręczna robota kwalifikuje go na ulubieńca publiczności. Ale tej włoskiej inwazji kiedyś będziemy mieli za dużo.

Grano sztukę bardzo dobrze, to znaczy, że każdy grał odrobinę lepiej, niżby było wystarczyło na tę sztukę, która się gra łatwo.

Maria grał p. Brydziński, specjalista do ról nerwowych i demonicznych. Na szczęście udało mu się tak-

że być młodym i patetycznym. Uwaga: nerwowość nie polega tylko na nieustannych zmianach dynamiki głosu, często p. Brydziński mówił za cicho; lepiej grać gorzej, a tak, żeby wszyscy słyszeli. Pirri grała p. Gromnicka — rozwiązłość Pirri w I akcie nie leży właściwie w zakresie jej talentu, mimo to artystka podołała zadaniu. P. Zelwerowicz, znając swą publiczkę, powinien unikać zanadto wybuchowych akcentów humoru, bo publiczność czyha tylko na to, aby się śmiać z byle czego, zamiast płakać. (Płakać należy w akcie III).

Teatr Narodowy: *Niewierna*,
komedia w 3 aktach Roberta Bracco
[reżyseria Ludwika Solskiego,
premiera 22 VIII 1927]

I to jest sztuka sprzed 20 laty, kiedy Bracco był koryfeuszem dramaturgii włoskiej, a w jego utworach popisywali się wszędzie najznakomitsi aktorzy. Dziś dwa główne zuchwalstwa tej jego sztuki weszły już tak bardzo w repertuar znanych sytuacyj teatralnych, że mogłyby uchodzić niemal za banalność. I tak np. piękna kobieta przychodzi sama do mieszkania swego wielbiciela i powiada mu: uwodź mnie pan, ale natychmiast, no, proszę zaczynać! I wielbiciela to „peszy", on by jej chciał, ale w inny sposób, może z odrobiną romantyki, oferta obcesowa obezwładnia go i ośmiesza. Niedawno widzieliśmy (w teatrzyku Ćwiklińskiej) zupełnie podobną scenę w jakiejś farsie niemieckiej (zdaje się Engla), gdzie niewiasta powiada: chcę natychmiast zostać pańską kochanką! — i również tym sposobem obezwładnia mężczyznę. Ale w życiu nie radziłbym żadnej próbować tego paradoksalnego środka ratunku — chyba że jej na ratunku nie zależy lub chyba we flircie.

Druga zuchwałość, a raczej niespodzianka: na końcu wygrywa nie zalotnik, lecz mąż: żona oświadcza mu, że ma kochanka i że on właśnie, jej mąż, jest tym kochankiem. To bardzo pięknie i nawet moralnie.

Chwiejącym się stadłom małżeńskim może taka kuracja na pewien czas przywrócić równowagę, gdy on i ona zechcą się wzajemnie traktować jak kochankowie. W czasie kiedy Bracco pisał tę komedię, także w komedii francuskiej zrobiono odkrycie, że żona może zdradzać kochanka z własnym mężem. Prevost w jednej ze swych powieści (zdaje się *Małżeństwo Julii*) pisał o tych wielkich przywilejach poufałości i przyjaźni, jakie mąż zawsze będzie miał przed najzapalczywszym kochankiem. Uczeń tych czasów, nasz Grubiński, na tej obserwacji oparł pierwszy akt swojej *Niewinnej grzesznicy*, gdzie mąż „uwodzi" własną żonę „i temu trzeciemu".

[160] W komedii Bracca ten motyw użyty jest dość brutalnie: „wykiwany" kochanek otrzymuje z powrotem swoje płomienne listy i przez uchylone drzwi musi być świadkiem czułej zgody małżonków. Gdyby nie był kpem — z łaski autora, mógłby do nich w tej chwili zawołać: „widocznie nie jesteście tak bardzo pewni swej zgody, jeżeli się nią przede mną popisujecie: prawdziwe szczęście nie potrzebuje świadków". Ale to nie przychodzi na myśl ani jemu, ani autorowi. A przecież istotnie tryumf małżonka nie zapowiada się jako trwały — tylko pokusa, zdaje się, nie była dość silną i zręczną. W II akcie szczęście jego już wisiało na włosku. Żona zapowiedziała mu, że zdradzi go, z chwilą gdy jej się sprzykrzy jego natarczywa zazdrość. I oto właśnie mąż krąży naokoło domu owego wielbiciela, który nie może dać sobie rady wobec opowiedzianej już powyżej oryginalnej taktyki jego żony. Zdawałoby się, że skoro tylko żona zauważy nieproszoną opiekę męża, zemści się na nim i zmieni swą taktykę wobec niefortunnego uwodziciela. Lecz nie! Żona woła męża przez okno, naraża się na jego wybuchy zazdrości, a później karze go za nic tylko w ten

sposób, że skazuje go na parutygodniowy post miłosny.

Czyżby więc uznała, że jednak zazdrość jest dowodem miłości? Lub czyżby się jej znudziła ciągła kokieteria i dokuczanie mężowi swojemu prawem do niewierności? Sztuka Bracca nie daje odpowiedzi na te i różne inne pytania. Jest to zresztą inteligentna sztuka konwersacyjna, mająca dość subtelny i błyskotliwy dialog — potrafi publiczność zainteresować i wywołać wśród niej dyskusje.

Gra artystów nie przyczyniła się do wyjaśnienia sztuki. P. Ćwiklińska w roli żony prowadziła dialog wyraziście i zamaszyście — może zanadto — ale nie było w niej znać nic a nic kokietki ani „sfinksa" — pozostała filisterska kobietka, która nie wiadomo po co chodzi do kawalerów.

Teatr Mały: *Fura słomy*,
komedia w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego
[reżyseria Aleksandra Węgierki,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 31 VIII 1927]

[162] Szereg premier polskich w tym sezonie — oby długi! — rozpoczął Teatr Mały komedyjką okolicznościową doświadczonego majstra Kaweckiego. Furą słomy nazywają się u niego słomiani wdowcy i słomiane wdówki — którzy w czasie chwilowego rozstania się wakacyjnego szukają sobie chwilowych uzupełnień. Za podniesieniem kurtyny widzimy w salonie p. radcy trzy pary takiej słomy; jest śpiew, flirt, pisk, jakaś noga kobieca nie może się odnaleźć; p. radca zaś nie może odnaleźć zgubionego poniedziałku, w końcu uprzytamnia sobie, że to wtorek i że jego małżonka ma właśnie przyjechać z Krynicy. Więc prędko uprzątają ślady orgii, przy czym iks naczyń pada ofiarą, wesołe towarzystwo się rozlatuje i wnet wchodzi magnifika. Ale nie jako sąd boży: bo i ona, korzystając z udzielonej jej dyskretnie przez męża swobody — oto nowoczesne małżeństwa — upolowała tam zdobycz, jakiegoś młodego literata, którego przedstawia mężowi jako... swego narzeczonego, albowiem teraz nie ulega wątpliwości, że musi nastąpić rozwód.

Że w domu słomianego wdowca dzieją się bakchanckie zabawy, to nic dziwnego; ale dawniej jako

strona żeńska występowały kokotki, szwaczki, aktoreczki itd., teraz były tam „porządne" kobiety, przyjaciółki pani domu, nawet jakaś „sterylizowana" panna Lelek. Czy to jest wypadek wyjątkowy, czy typowy, czy rzeczywiście powojenne społeczeństwo doszło do takiego rozpaskudzenia obyczajów — to już niech każdy sobie sam według swojej autopsji i doświadczenia osądzi. Autor lekutko konstatuje powojenną atmosferę, nie gorszy się, nie moralizuje, owszem, zdaje się twierdzić: nie taki straszny diabeł, jak go malują!

Rzeczywiście, dalszy przebieg wypadków przyznaje mu rację. Najpierw zamiast jednego rozwodu zanosi się na dwa, albowiem i ów literat jest związany: ma żonę, herod-babę, i dwoje dzieci. Koszta rozwodów mają spaść na grzesznego, lecz poczciwego p. radcę, w dodatku ma on wyszukać jeszcze jakąś posadę dla p. literata. „Kto powiedział kobiecie, że ją kocha, podejmuje wielką odpowiedzialność... finansową" — powiada jedna z osób w sztuce. Rzeczywiście też tragedii nie ma, p. radca z p. literatem całują się z dubeltówki, jest głównie kłopot, jak to urządzić, a więc kłopot — techniczny. Pojawia się jednak i głębsza rehabilitacja małżeństwa. „Małżeństwo nie jest taksówką na ulicy", powiada p. radca i choć sam winien, dyplomatycznie intryguje przeciw zamierzonym rozwodom; pomaga mu w tym swoją obcesową taktyką p. literatowa, tak że w końcu wszystko wraca do dawnej normy. Bez bólów, bez gry namiętności i zazdrości, wszystko to wydaje się jakby zabawą w skakankę — na furze słomy.

Ponieważ wyraz „deformacja" jest w modzie, możemy powiedzieć: oto jest czysto farsowa deformacja rzeczywistości. Tę rzeczywistość autor zna doskonale: można by się podjąć wykazania analogii między *Furą słomy* a *Dramatem Kaliny* nie tylko w tym, że i tam,

i tu literat nazywa się Alfred, lecz np. w takich drobnych rysach, jak że tam on, tutaj ona, chcąc dopiąć swych celów, szukają uwodzicieli dla osoby, której się chcą pozbyć. Takich obserwacyj, nie bardzo niewinnego gatunku, jest w *Furze słomy* sporo, ale są jak gdyby ukryte wewnątrz i zneutralizowane.

Na szczególną pochwałę tej farsy podnieść można, że — może mimo woli — jest ona w robocie oryginalna, powiedziałbym: czysto polska, a nie według wzorów francuskich. Humor i dowcip płyną nie tyle z matematyki sytuacyj, ile raczej z realizmu, z drobnych szczegółów, doskonale zaobserwowanych i zanotowanych. Tak jest szczególnie w akcie I, gdzie mamy
[164] obraz orgii u p. radcy, wycieniowany w szczegółach może ponad potrzebę sceniczną. Kawecki i w poprzednich swych sztukach był w swojej dramaturgii raczej epikiem, podobnie jak Czechow, Gorkij.

Realizm i naturalizm nie są dziś w modzie; u futurystów Kawecki na pewno nie znajdzie żadnej łaski. Jest to talent pisarski, jakby olśniony prągowaną skórą rzeczywistości, tak że tej powierzchni zapisał się w niewolę. A jednak jest i dla niego wyzwolenie: oto i on przesadza, wybiega ponad rzeczywistość, komponuje — wciąż jednak do niej nawiązując. Zabawa u p. radcy jest zbyt dowcipna, obfituje w kawały pisane stylem wzorowanym już na Szekspirze. Więc i to nie jest czysty realizm. Raz też zdarzyło się Kaweckiemu, że w tym gatunku stworzył rzecz szczególną: *Balwierza zakochanego*. Zresztą jest to leniuch zdolny, dowcipny i zręczny, nie wysila się, popada nawet niekiedy w płaskość, zadawala się normalnym sukcesem u publiczności, ale nie u PT krytyki, pragnie być dobrym dostawcą, nie pionierem.

Sztuczkę grano z werwą i humorem, ale w I akcie i czasem w innych za wiele było harmideru, tak że

dowcipne poanty dialogu zupełnie przepadały. Publiczność bawiła się bardzo dobrze i po II i III wywoływała kilka razy autora, który oby za swoją „furę słomy" zarobił furę banknotów.

Teatr Narodowy: *Król Agis*,
dramat w 3 aktach Juliusza Słowackiego
[reżyseria Emila Chaberskiego,
inscenizacja Jana Lorentowicza,
dekoracje i kostiumy Wincentego Drabika,
muzyka Adama Dołżyckiego,
premiera 30 IX 1927]

[166] Rok powrotu zwłok Słowackiego do kraju upamiętnia się nam w teatrze niezwykłymi premierami nie granych dotąd na scenie dramatów poety. Teatr Polski wystąpił z *Samuelem Zborowskim*, Teatr Narodowy daje nam *Króla Agisa*, rzecz wprawdzie również nie wykończoną, ale o wiele bardziej zaokrągloną i przystępną. Jest w tym dramacie nawet trochę analogii do dzisiejszych spraw politycznych. Agis, król Sparty (244 rok przed Chrystusem), jest reformatorem społecznym, znosi długi i zapowiada sprawiedliwy podział ziemi. Mamy tu rewolucję i kontrrewolucję. Ostatnia zwycięża, gdyż król Agis, zbyt szlachetny, nie korzysta ze sposobności, aby się pozbyć głównego wroga, drugiego króla, Leonidasa, a prócz tego zanadto ufa intrygantom. Zamiast korzystać z sympatii u młodzieży spartańskiej i bronić się Agis przedwcześnie poddaje się przeciwnościom losu. Chroni się do świątyni Neptuna, lecz zdrajcy przyjaciele wywabiają go stamtąd, po czym, postawiony przed sąd, zostaje skazany na śmierć i uduszony w więzieniu.

Dzieje tego przedwczesnego reformatora pociągały wielu poetów — spośród dramatycznych opracowań

tematu najgłośniejszym był dramat Włocha Alfieriego, napisany na wiele przed Słowackim. Zestawienie tych wszystkich dramatów między sobą tudzież z faktami historycznymi i oczywiście z głównym źródłem poetów, Plutarchem (*Żywoty sławnych mężów*) — mogłoby być tematem ciekawej pracy socjalno-literackiej. W obręb rozważań można by też wciągnąć historię drugiego przedwczesnego reformatora, Tiberiusa Gracchusa, rzymskiego trybuna ludowego, zwłaszcza że Słowacki pewien czas wahał się między wyborem Agisa i Gracchusa na bohatera. Widocznie w jednej i drugiej szlachetnej postaci historycznej czuł coś wspólnego ze sobą, ze swoim charakterem, losem i zamierzeniami. Losy Gracchusa we fragmencie dramatycznym opracował niemiecki poeta, Otto Ludwig, niezmiernie ciekawe są zwłaszcza plany i zapiski Ludwiga dotyczące tego dramatu, a pełne głębokich dociekań psychologicznych co do charakteru bohatera.

Otóż to — poetów zajmował przede wszystkim sam bohater i jego patos, a nie strona społeczna tematu. Przykład Szekspira w *Koriolanie* oddziałał pod tym względem zupełnie ujemnie. U Słowackiego zwłaszcza przyjaciel ludu staje się wrogiem ludu. Dzisiejsi modni krytycy romantyzmu, lubiący wytykać poetom romantycznym indywidualizm, mają w *Królu Agisie* żer łatwy.

Gdy się dramat Słowackiego zestawi z historią, uderza fakt, że poeta pominął mnóstwo okoliczności, które by dla nas dziś specjalnie mogły być ważne. Albo się nimi nie interesował, albo nie miał odpowiedniego materiału historycznego pod ręką. Na stronę socjalną i ekonomiczną zdarzeń prawie wcale nie kładzie nacisku. O zniesieniu długów, o planie uwłaszczenia ziemią wspomina się wprawdzie, ale nie są te sprawy specjalnym tematem ani głównych dialogów, ani plas-

tyki teatralnej. Dość powiedzieć, że o takim np. zdarzeniu, jak publiczne spalenie wszystkich weksli, tylko się opowiada. Wizja uproszczenia stosunków gospodarczych przez powrót do czasów prastarego prawodawcy Sparty, Likurga, kiedy to Spartiatom nie wolno było posiadać złota i srebra, kiedy pieniądzem były pręty żelazne, podobnie jak w *Utopii* Morusa — ta wizja nie wydobyła z wyobraźni poety żadnych równoważników poetyckich. Nie wspomina nawet o fakcie, że król Agis sam ofiarował do masy podziałowej swoje dobra i 600 talentów srebrem. Jest wzmianka tylko o uproszczeniu obyczajów: symbolem tego uproszczenia ma być spożywanie owej czarnej polewki Li-
[168] kurgowej, o której uczą się dziś gimnazjaliści, oraz prymitywna zbroja Agisa: wpół goły, a wpół odziany w skórę zwierzęcą, co słusznie wywołuje zdziwienie, pełne podziwu, jednak — zdziwienie, u jego sojusznika bojowego. Jak gdyby ktoś dziś wracał do łuków.

Tragedia historycznego Agisa polegała bowiem i na tym, że dążył do rzeczy nowoczesnych, ale środkami staroczesnymi. Aby zaradzić biedzie w kraju, wskrzeszał stare ustawodawstwo z ducha arystokratycznego; aby zapobiec psuciu się obyczajów, wypędził współkróla Leonidasa, który spędziwszy część życia na Wschodzie, zarażony był kulturą perską. Sparta miała być „murem chińskim" odgrodzona od reszty świata, gdy tymczasem już proces przenikania obcych kultur, jak również demokratyzacji, poza granicami Sparty znacznie był postąpił. Komunizm zamierzony przez Agisa miał być tylko komunizmem konsumpcji, nie produkcji — jak dawniej bowiem podstawą gospodarki pozostać mieli niewolnicy heloci. Ale na wielką skalę zakrojona była ustawa socjalna, którą się Agisowi przeprzeć udało, lecz która była nieodzowna. Ponieważ liczba prawowitych Spartiatów (najezdniczej

warstwy szlacheckiej) spadła z 7000 do 700, a z tych tylko 100 posiadało ziemię, uchwalono powiększyć ją do 4500, wcielając do niej najlepszych „periojków" i cudzoziemców. Periojkowie byli to wolni mieszkańcy tubylcy, pozbawieni dotąd praw politycznych; trudnili się oni rolnictwem, handlem i przemysłem. Był to więc rodzaj unii politycznej, a zarazem uznania i uobywatelenia nowego stanu, spartańska konstytucja 3 maja. Między tych 4500 obywateli miały być wszystkie ziemie Lakonii podzielone losem po równych częściach — środek dość mechaniczny wobec tego, że zróżniczkowanie społeczno-gospodarcze już się było posunęło za daleko. Stan rycerski, stan wojowników-próżniaków ratował się tym, że swoje podstawy nieco rozszerzał. Ale tymczasem upadł był i stary duch wojenny. Agis, nie czekając skutku swych reform, wyruszył z wojskiem na pomoc królowi Achajów, Aratusowi, przeciw Etolom. Chce się na gwałt bić, spełniać czyny wojenne, okrywać się sławą, ale tu już raptem naokoło zapanował jakiś pacyfizm, utworzyła się jakaś liga narodów południowej Grecji, Agis radzi Aratusowi, aby nie zawierał pokoju, bo Etolowie to łotry, może się tylko przyczaili, trzeba ich zbić aż do skutku, na kwaśne jabłko. Na nic — i Agis wraca do domu bez sławy. Historycy i razem z nimi Słowacki temu niesławnemu powrotowi przypisują upadek jego prestiżu w kraju — ale czyż nie prościej jest nie poddawać się tej wersji historyków i przyczynę upadku Agisa widzieć w tym, że sam lekkomyślnie zaniedbał to, co powinno było stać się jego głównym zadaniem, i że natomiast jak Indianin leciał po skalpy nieprzyjaciół.

Słowacki wiernie idzie za tą starą wersją, podziela żądzę sławy Agisa i ubolewa nad obłudnym pacyfizmem Aratusa. Natomiast, jak już zauważyliśmy, nie

troszczy się wcale o treść reform wewnętrznych Agisa. Prof. Kleiner w swojej sławnej monografii o Słowackim wskazuje na to, że poeta, obierając sobie wskrzesiciela Likurgowego spartanizmu, Agisa, za bohatera, dawał przez to wyraz przekonaniu, iż należy się cofnąć do źródeł prawdziwej, pierwotnej polskości. Może to była myśl elektryzująca za czasów Słowackiego, ale dziś, kiedy przebyliśmy już tyle galwanizacji kulturalnych (Hagenbund w Niemczech), patrzymy na to innymi oczyma.

W czasach kiedy już powstała *Nie-Boska komedia*, Słowacki, przebywający w laboratorium różnych rewolucji, w Paryżu, tak dalece nie troszczył się o po-
[170] głębienie *Króla Agisa* od strony społecznej. Traktuje reformy jego jak jakieś dekoracyjne, ewangeliczne, apostolskie, święte. Agis w trzecim akcie przeradza mu się w Chrystusa; przyjaciel, który go zdradza, staje się podobnym do Judasza. Poeta rozmyślnie obudza te reminiscencje i gra na nich, ponieważ one pasują mu do jego historiozofii, według której pewne zjawiska historyczne powtarzają się w formie coraz to wyraźniejszej.

W związku z tym stoi potrącanie w inną strunę, strunę słowiańskości. Dworek króla Agisa ma przypominać dworki polskie, chóry mają charakter grecko-polski. Wskazuje się na to, że później Wyspiański w swoich tragediach zastosował to mieszanie Hellady z Polską na wielką skalę. Ale tu zapomina się, że prekursorem tej mieszaniny był także Krasiński w *Irydionie*.

Cóż więc wabiło Słowackiego, że zainteresował się królem Agisem? Czytając tę jego sztukę w taki sposób, aby wyczuć główne emocje poety, widzimy w niej jakby upajanie się słowem „duch". Agis był dla niego przede wszystkim siewcą iskier „ducha" — jakich i przez co, o to było mu mniejsza. Zawsze chodziło

o „tę siłę fatalną", która by „zjadaczy chleba" przerobiła w „aniołów". Dla Agisa narzędziem jest reforma socjalna; król Popiel, jako jedno z wcieleń Króla-Ducha, będzie próbował wykrzesać ducha z ludzi za pomocą okrucieństw (dziś by się powiedziało: batem). Agis przychodzi, zapala i przechodzi. Głównym przykładem tego przeskakiwania iskier jest nawrócenie się Kleomenesa, syna wrogiego Agisowi Leonidasa. W chwili śmierci Agisa Kleomenes otrzymuje jak gdyby raport telepatyczny i duch młodzieńca zmarłego wstępuje w żywego. Ta scena końcowa jest pomysłem oryginalnym Słowackiego, wypływającym zupełnie z jego ideologii. Zwłaszcza to jest charakterystyczne, że to zapłodnienie duchowe u Kleomenesa nie tyle jest wynikiem przekonywania, rozmysłu, przejęcia się wzorem, lecz raczej cudem, jak u Szawła, czymś mistycznym, a więc — niestety, tu sęk! — czymś raczej fizycznym niż duchowym. [171]

Nie ulega wątpliwości, że *Król Agis* pomimo logicznego toku akcji — poeta nie potrzebował sam wymyślać, trzymał się Plutarcha — nie jest dramatem prawidłowym. Ta akcja nie jest ani rozwojem charakteru, ani ostrym starciem się dwóch sił równouprawnionych. Kleiner, pragnąc określić odrębny charakter tej dramaturgii, powiada, że jest to dramat wizyjny, syntetyczny. Co można mieć przez to na myśli? Otóż, jak w *Samuelu Zborowskim*, tak i tutaj ma się wrażenie, że jest to raczej liryczny plan dramatu niż sam dramat — zachwyt nad własną wizją, liryczne ubóstwienie bohatera. Oczywiście każdy poeta ma prawo do ubóstwienia swego bohatera, i to jest nawet jego zadaniem, a sceny umierania w dramacie zawsze były słusznie uważane za główną próbę siły poetyckiej autora. Ale u Słowackiego aureola niejako wyprzedza zasługę i zwykle bywa znacznie większą od zasługi. Postaciom

swoim nie daje on dosyć samodzielnego życia, sam im niejako towarzyszy i wciąż jeszcze dodatkowo określa. Każdy pamięta dedykację do *Lilli Wenedy*, w której Słowacki Krasińskiemu poetycznie opisuje osoby sztuki. Język i styl takiego planu można wyczuć i w *Zborowskim*, i w *Agisie*. Jest to raczej relacja niż kształt. A przecież Słowacki, gdy chciał, umiał tworzyć kształty prawdziwie dramatyczne. Może gdyby miał żywszy kontakt z teatrem i widywał swoje sztuki na scenie, mniej byśmy mieli dziś sposobności do mówienia o „dramacie wizyjnym".

Z powodu *Króla Agisa* popłynęło także w szpaltach recenzenckich trochę polityki. Agis został potrak-
[172] towany jako bolszewik, a jego reforma jako naiwne eksperymentowanie. Boy-Żeleński uważa go wprost za głuptasa i widzi w dziejach Agisa temat raczej do komedii niż do dramatu. Ale gdyby Agis był tak trzeźwym i sprytnym, jak Boy mu doradza, nie byłby osiągnął zaszczytu pojawiania się w tragediach. Że przedsięwzięcia Agisa nie były w całości tylko czczym eksperymentowaniem, tego dowodzi fakt, iż właśnie spadkobiercy idei Agisowych, Kleomenesowi, udało się część jego programu przeprowadzić. Zresztą trzeba przyznać, że Boy ma za sobą pewną wielką powagę — samego Słowackiego, który w pewnym przemówieniu z listopada 1847 wyraził się z przekąsem i o Agisie, i o jego reformach socjalnych. To jeden dowód więcej, że w temacie pociągała go nie treść czynów Agisa, lecz cechy zewnętrzne jego losu, jego attitude, młodość z krótkim rozbłyśnięciem ducha, a potem śmierć.

Agisa wystawił Teatr Narodowy z wielkim pietyzmem i pracowitością. Przede wszystkim pochwalić trzeba, że przez umiejętne uwypuklenie i rozszerzenie niektórych scen, zwłaszcza zbiorowych, wydobyto ca-

ły zawarty w nim dramat moralny, tak że znajomość dramatu z lektury wcale nie czyni zbytecznym poznanie go także ze sceny. Scena przynosi dużo niespodzianek na korzyść poety, gdy zazwyczaj scena raczej obniża dramaty poetyckie.

Tytułową rolę grał p. Węgrzyn, doskonały w scenach majestatycznych, ale sztuczny w scenach „chrystusowych". Ma w nich grymas, jakby się sam ironizował. Trudny dylemat miała p. Broniszówna w roli babki Agisa. Ma ona w akcie I wygłosić tyradę do wnuka, która w treści brzmi jak gderliwe babskie zrzędzenie, ale ma równocześnie styl tak podniosły i uroczysty jak exposé jakiejś „matki rodu". Takich dwoistości jest dużo u Słowackiego, że przypomnimy św. Gwalberta lub czarownicę Rozę Wenedę. P. Broniszówna dała w grze taką samą mieszaninę, jak Słowacki w stylu. Najbardziej ludzką rolę miał p. Zelwerowicz jako Agezylausz, ten, który swymi intrygami w końcu obala Agisa. Zrobił go nie sprytnym i gładkim dyplomatą, ale śmiesznym Ślazem czy Tersytesem, pasibrzuchem — może, aby tym wyraźniej skontrastować go z Agisem. Bóg raczy wiedzieć, czy z takiej interpretacji byłby Słowacki zadowolony.

Wystawa jest bardzo piękna; z dekoracyj Drabika wymienić należy zwłaszcza niesamowite wnętrze „świątyni strachu".

Teatr Praski: *Lalka*,
komedia muzyczna w 4 aktach
Maurycego Ordonneau [i Albina Valabrègue],
muzyka Edmunda Audrana
[reżyseria Wacława Radulskiego,
dekoracje Szczepana Kamińskiego,
premiera 11 X 1927]

[174] Teatr Praski pod nową dyrekcją rozwinął się zadziwiająco. Po 20 przedstawieniach *Lilli Wenedy*, na które przychodzili także widzowie z Warszawy, wystawia *Lalkę* Audrana, starą, ale bardzo jarą operetkę, i podaje ją znowu w taki sposób, że trzeba chwalić bez protekcji (której byśmy zresztą też nie odmówili). W orkiestrze tylko 4 instrumenty, śpiewają aktorzy dramatyczni, z których zaledwie paru uczyło się śpiewu, ale rozmach gry i staranność w reżyserii wynagradzają te braki, i znowu mogą tu przychodzić goście ze stolicy i patrzeć na to widowisko bez pobłażliwości, jak na zupełnie normalną operetkę. W grze zespołów nie ma pustych miejsc; gdy śpiewają chórem, równocześnie widzimy grupy w akcji z góry obmyślonej; humor nie jest chaotyczny i hałaśliwy ani zbyt natarczywy; dla improwizacji w grze przygotowano rozumne ramy. Podobno ten młodziutki reżyser Radulski takich cudów dokazuje — wsparty potężnym doświadczeniem dyr. Brumera. Ale niechby się był lepiej na końcu premiery mimo wywoływań ten reżyser na scenie nie pokazywał, niech przynajmniej tu nie rozpętuje się snobizm reżyserski.

Pomysły inscenizacyjne znać na każdym kroku. Jak ożywione są np. scenki złączone z oderwaniem ręki lalce. Albo ta klapa w środku sceny w akcie II, służąca różnym celom: najprzód wynurza się przez nią z podziemi swej pracowni Hilarius, genialny wynalazca lalek, potem demonstruje się w tym miejscu przejście przez rzekę, prócz tego klapa służy jako podium dla występu lalki, jeszcze po zakończeniu aktu, gdy z powodu rzęsistych braw zasłona się podnosi i artyści dziękują, Hilarius jeszcze raz wynurza się i również dziękuje.

Jest tak dobrze, że można nawet przyganiać. I tak za chybione uważam przedstawienie mnichów w karykaturze; ta satyra jest przestarzała i niepotrzebna, zresztą z tekstu wynika, że są to ludzie naiwni, a nie rozpasani. Niestety, ta satyra jest tak konsekwentna i pomysłowo zindywidualizowana, że trudno już chyba będzie ten błąd usunąć. W akcie II przydałoby się więcej lalek na scenie, i to rzeczywistych, od najmniejszych począwszy, zamiast owych małych płaskich pajaców z potwornymi głowami. W ogóle jak na gabinet wynalazcy sztafaż (wyposażenie) był za skromny — ale cóż robić, kiedy doktryna antynaturalistyczna nie pozwala i nakazuje jakieś sztuczne uproszczenia, które nie podniecają, lecz zubożają wyobraźnię. [175]

Z solistów popisała się przede wszystkim p. Szurszewska w roli tytułowej; gra dobrze, wesoło, z umiarkowaniem i wdziękiem i ma miły głosik. Jej partner, p. Brygiewicz, w roli rozkochanego mnicha, ze swoim silnym tenorem, był głównym filarem muzycznym przedstawienia, ale porusza się jeszcze niezręcznie na scenie. Główne role humorystyczne grali w dobrym stylu operetkowym: p. Krell — Hilarius, p. Leszczyc — baron Chanterelle, p. Jamiński — hr. Loremois, p. Bogusińska — żona fabrykanta lalek.

Pomysł zasadniczy *Lalki* (człowiek udający lalkę) jest jednym z fundamentalnych w literaturze. Można by napisać studium o tym, jak się temat rozwijał i różniczkował, i jak go sobie przywłaszczyło także kino. Ale kto widział *Lalkę* w kinie, niech pójdzie do teatru i przekona się, o ile teatr, mimo skromniejszych środków, przewyższa kino w ostatecznym bilansie wrażeń.

Teatr Narodowy: *Pan Damazy*,
komedia w 4 aktach Józefa Blizińskiego
[reżyseria Kazimierza Kamińskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 8 X 1927]

Gdyby ze świata *Pana Tadeusza* usunąć Moskali, pozostałaby sama sielanka, owa „wieprzowatość", która raziła Słowackiego i na której dziś jeszcze jeździ z takim powodzeniem pan J. N. Miller, tropiąc w Polsce ostatnie ślady szlachetczyzny. Innych komplikacji prócz politycznych, to znaczy patriotycznych, narodowych, nie znano. Wytworzyło to ową jednostronną kulturę cierpiętnictwa, o której pisze Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*. Tenże Brzozowski, pisząc o *Bez dogmatu* Sienkiewicza, zauważa słusznie, że z walk duchowych zachodniej Europy zrozumiał i opisał tylko sybarytyzm smutku.

Te refleksje i analogie nasuwają się, gdy z okazji setnej rocznicy urodzin Blizińskiego mamy w Teatrze Narodowym wznowienia *Pana Damazego*. Nawet w kordialnych tytułach jest analogia. Ale w świecie szlacheckim Blizińskiego już są duże skazy i rysy. W *Rozbitkach* jest ów Strasz, nowobogacki, cham, ale straszny, wyszydzony, ale z pasją, w której czuć troskę o przyszłość. W *Panu Damazym* pojawia się inna skaza: pozytywizm. Co z pozytywizmu zrozumiał Bliziński, a raczej co zdołał odsłonić w swojej komedii? Nie-

wiele, bo tylko jego karykaturę, tylko tyle, ile by np. pisarz dzisiejszy pokazał z nietzscheanizmu, gdyby kreślił małomiasteczkowego „nadczłowieka", który rozbija się na prawo i na lewo, aby dopiąć kariery. Trochę za łatwo. Główną postacią komedii powinien był zostać ów Seweryn, który na gwałt dąży do majątku, bo nienawidzi nędzy — a dąży skróconymi drogami, bo po prostu chce się żenić z bogatą panną, choć bałamuci przy tym ubogą sierotę. Skąd ta chciwość i jakie jest jej względne uprawnienie, w to się Bliziński nie wdawał, nie wchodził w jego duszę — owszem, odwiecznym zwyczajem pisarzy polskich ułatwił sobie zadanie, bo od razu zrobił go człowiekiem niesympa-
[178] tycznym, niemal łotrem. Także historia owego romansu z Mańką, sierotą, nie jest jasna. Mańka zapewnia drugich, że on ją tylko kocha, choć chce się żenić z inną: Seweryn pozostawia ją w tym nie wiadomo czy złudzeniu; ale czy to była naprawdę jakaś namiętność, która uległa w walce z jeszcze silniejszą namiętnością, czy tylko zabawka, tego nie wiadomo i Bliziński w to się również nie wdawał. Wystarczyło mu skupić różne cienie na tej postaci. A prócz tego otrzymujemy — tak jak w filmach, patrz optymizm filmowy! — nawiasowe uspokajające zapewnienie, że ofiara, tj. Mańka, pozostała nie naruszoną dziewicą (pomimo „pozytywizmu" pana Seweryna!).

Ale już samo wprowadzenie takiej zagadkowej postaci jak Seweryn w świat *Pana Tadeusza* i w świat fredrowski było w czasach Blizińskiego pewnego rodzaju rewelacją. Przypomnijmy sobie z *Pana Tadeusza* ten romans bohatera z Telimeną, który sprawia trochę kłopotu profesorom gimnazjalnym przy lekturze utworu, romans osłonięty przez poetę pobłażliwym humorem. Czegoś się tam domyśla ksiądz Robak, ale zresztą sprawa czy sprawka przechodzi bez

śladu. Ale wyobraźmy sobie, że Protazy podpatrzył i doniósł Sędziemu, że Sędzia teremtetuje tak jak Pan Damazy, że także i naiwna Zosia zauważyła te amory, wydrapała ciotce oczy, a Tadeuszowi dała kosza — i oto mamy już trochę z atmosfery *Pana Damazego*.

Pozytywizmowi uosobionemu w Sewerynie, a po trosze i w rejencie Bajdalskim, i w pani Żegocinie (skala jest u Blizińskiego dość obfita) przeciwstawia autor „pozytywizm serca" uosobiony w panu Damazym i w młodym Bajdalskim, i w pani Tykalskiej. Po tamtej stronie same łajdactwa, po tej bezwzględna uczciwość, honor, uczucie, przebaczenie. Znowu kontrasty jaskrawe, łatwe. Jedynym, prawdziwie pozytywnym czynem, który się chwali Damazemu, to energia etyczna, z jaką się bierze do rozcięcia węzła testamentowego i do zdemaskowania obłudników. Ale zło zostaje tylko zawstydzone, nie ponosi dostatecznej kary — staropolskie „Kochajmy się" nie pozwala na konsekwencję. I samo zwycięstwo dobrego jest tylko dziełem przypadku — znalazł się tajny testament. Brak rozprawy charakterów i zasad, jest tylko rozprawa niejako policyjna. Tak więc, choć treść, to znaczy samo już zamącenie sielankowego światka szlacheckiego było zasługą autora, jednak forma, to znaczy sposób uchwycenia, zrozumienia i rozwiązania sprawy był znowu sielankowy i beztroski. [179]

W rysunku figur jest duży rozmach, urozmaicenie, ale nie ma tej ostrości realistycznej lub satyrycznej, która jest potem u Dygasińskiego lub Junoszy. I tu — za dużo „serca". Trzeba jednak raz zestawić zdobycze Blizińskiego z tym, co już było w literaturze zachodnioeuropejskiej. No, ale jak każdy człowiek musi cudze doświadczenia zdobywać na nowo, tak i cała literatura narodowa.

A propos „pozytywizmu serca" — nasuwa się jeszcze analogia z Mickiewiczowskim „Miej serce i patrzaj w serce!" oraz z chadecką ideą filmu *Metropolis*.

Przedstawienie piątkowe było zarazem 50 rocznicą premiery *Damazego*. Czy od tego czasu wyrobiła się już dość obfita tradycja, czy zgłębiono już dostatecznie *Damazego* pod względem aktorskim? Wahałbym się przytaknąć. *Pan Damazy* jest zakrojony jako komedia typów i charakterów, a chociaż jak się rzekło, brak mu pod tym względem ostrości, jednak braki te powinna była uzupełnić właśnie owa sławna tradycja. Genio, Tykalska, Seweryn — są postaciami „machniętymi" przez autora, szkicami. Tak też i wyszły, to
[180] jest blado. Nic nie dodano. Może dzisiejsze pokolenie aktorskie z braku odpowiednich sztuk, tudzież z powodu grasującej doktryny antyrealistycznej, nie umie już obserwować ludzi, rzeźbić charaktery, tworzyć szczegóły życia. Brak było tego, co biorąc wyraz z dziedziny radia, można by nazwać amplifikacją. Trzeba, musi się uzupełnić autora, oczywiście nie wykraczając poza jego intencje. Więc dlaczego np. Seweryn (p. Solarski) tylko irytował się i rzucał, zamiast np. być chłodnym, cynicznym pozytywistą? Zresztą taki zdolny aktor! Pracowitą i poprawną była kreacja p. Mogilnickiej (zahukana, lecz i plotkarska Tykalska), jednak z tej roli — nie można, ale już trzeba — robić cacko. Damazego grał p. Frenkiel, dziś główny reprezentant polskiego patosu „kontuszowego". Olbrzym, który ma taki wyjątkowy dar mówienia naturalnego, że zawsze czaruje. Ale więcej w tym właśnie tradycji niż twórczości! Raz tylko miałem sposobność podziwiania Frenkla: w *Żeglarzu* Szaniawskiego, a była to rola z innego repertuaru. Teraz Bajdalski — Kamiński. I on ma dar mówienia naturalnego. Choć ruchy dłońmi, kręcenie głową i wyciąganie szyi

takie samo jak w innych jego rolach (ostatnio w *Safandule*), jednak każdy szczegół interesujący. Ostatnio widziałem w tej roli p. Boneckiego (Damazym był p. Zelwerowicz) — grał rejenta jako Tartufe'a, obłudnika. Kamiński strzeże się tej łatwizny, nawet jakby ją wymijał — sceny oświadczyn, blagowania uroczystego wypadły oczywiście dobrze, lecz tylko tak sobie, majsterstwa w tym nie było. Ale np. sceny z synem, perora o kurczętach przy stole! jeżeli wolno zgadywać, to Kamiński gra Bajdalskiego — mniej więcej jako ciężkiego filozofa prowincjonalnego, pozytywistę z Pipidówki. Gdy się jego grę widzi, czuje się jakby pewne ubóstwo słów, które ma do powiedzenia.

Także mniej wybredna publiczność miała w darach obu mistrzów swój udział i oklaskiwała ich przy otwartej scenie. A co do komedii samej — to miało się wrażenie, jakby na nowo podbijała widownię. Czy wymagania dzisiejszych widzów są mniejsze, czy różnica między tamtą twórczością dramatyczną, która bądź co bądź stawiała i rozwiązywała problemy, a pustą twórczością dzisiejszą jest tak wielka, dość, że publiczność nie nudziła się jubileuszowo.

Teatr Letni: *Radość kochania*,
sztuka w 4 aktach L. Verneuila,
przekład Janiny Poraskiej
[reżyseria Józefa Śliwickiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 15 X 1927]

[182] Wystawiając ten poważny utwór francuskiego farsisty, dyrekcja miała zapewne zamiar nauczyć krytyków większej jeszcze tolerancji dla rodzimej twórczości dramatycznej. „Swego nie chwalicie, bo cudzego nie znacie". Rzeczywiście, dotychczas myślałem, że tylko u nas jest możliwe tak naiwne i niegodne opisywanie literata, i wytykałem to przy kilku sposobnościach. Ale Verneuil robi to jeszcze gorzej. Można jeszcze wybaczyć autorowi, jeżeli wprowadzając polityka, inżyniera, murarza, nie może wniknąć w duszę ich zajęć i kreśli te postacie rysami tylko zewnętrznymi. Ale żeby literat nie znał i nie umiał odczuć literata! Ponieważ ludzie na ogół bardzo źle obserwują, zdarza się bardzo często, że gdy żeglarz, turysta, aktor, myśliwiec, rewolucjonista itd. piszą swoje pamiętniki lub ni stąd, ni zowąd zaczynają tworzyć powieści, wtedy z wyjątkiem autentycznych szczegółów zewnętrznych, informacyjnych, nic nie świadczy, że to pisał zawodowiec — banalna ideologia, zdawkowa psychologia, w ogóle cała nadbudowa myśli wzięta z drugiej ręki, wyczytana, papierowa. No, bo myśli nie są takie tanie; można mieć bardzo niezwykłe wrażenia i przygody,

a jednak przeżywać w sposób bardzo pospolity, nie wysnuwać z nich żadnych innych myśli ponad te, które się niegdyś wyczytało w domu. Zdawałoby się, że rzemiosło pisarskie powinno by stanowić pod tym względem wyjątek, a jednak nie! — Verneuil jest tego dowodem.

Jego bohater, literat Robert, pisze pokupne powieści erotyczne — taki jakiś Dekobra — nie zaznawszy jednak nigdy „prawdziwej miłości". Tu już można by postawić pytajnik. Taka kombinacja jest na pozór wiarygodna, widz, który się nie zastanawia, przyjmie ją nawet jako coś zwykłego, a jednak jest ona godna pióra jakiejś 17-letniej dziewczynki, zaczynającej zawód grafomański. Bo jeżeli miłości nie znał, to jakże mógł ją opisywać — więc chyba powtarzał rzeczy wyczytane, kradł, kopiował, dawał miłość „papierową". Ale skądże w takim razie takie wrażenie u czytelników, skąd pokup? Na to byłaby odpowiedź w drugiej banalności: właśnie im sztuczniejsze są powieścidła p. Roberta, tym większy sukces księgarski — patrz sukces Mniszkówny. Robert byłby więc typem fabrykanta towaru powieściowego, kiczarza, spekulanta literackiego. Ale takim go autor mieć znowu nie chciał lub gdyby chciał, byłby obrał i byłby musiał obrać inną technikę; owszem, autor wciąż się z Robertem solidaryzuje i bierze go zupełnie na serio. Błąd tkwił w prostodusznym, naiwnym używaniu słowa „miłość", jak gdyby ono nie było naczyniem na różne treści, jak gdyby pojęcie „miłość" nie obejmowało zjawisk o różnej jakości i skali. [183]

Sprawa nie jest tak prosta, bo nawet nieznajomość pewnej rzeczy nie wyklucza możności opisywania jej, jeżeli nie wiernego, to za to efektownego. Karol May nie widział podobno nigdy krajów i ludzi, których opisywał. Goethe (w rozmowach z Eckermannem) twier-

dzi, że poeta musi wiedzieć, jak się odbywa np. koronacja, ale miłość i zazdrość może zawsze odgadywać, przeczuć, uzupełnić z własnych zapasów, choćby sam we własnym życiu te uczucia przeżył tylko rudymentarnie. — Może tak to rozumiał i Verneuil, ale w jego ujęciu wyszło to po prostacku.

Tak samo jak z tym chłodem i spokojem duszy, który Robert okazuje w akcie I, póki nie zawładnie nim prawdziwa miłość czy namiętność. Znowu ten chłód jest liczmanem niepsychologicznym. Prawdą jest, że zagraniczni pisarze, nie pojmujący „natchnienia" tak naiwnie jak nasi, pracują systematyczniej, spokojniej, w zetknięciu osobistym mogą wydawać się filistrami. Ale to może być tylko „cicha woda". Dyspozycja do namiętności wcale nie musi iść w parze z tzw. temperamentem (zewnętrzną ruchliwością). Głębie charakteru, uczucia i myśli są rezerwami, nie na pokaz codzienny. Brak zewnętrznych objawów smutku po utracie miłej kochanki w akcie I mógł złudzić przyjaciela Robertowego, który jest malarzem, nie powinien był złudzić autora. Może to było nadzwyczajne, wyrafinowane opanowanie odruchów? A może ten brak patosu, będący rzeczywistą niezdolnością do łez, przecież nie wyklucza najgłębszego przejęcia się? Są może serca, które nie wybuchają nigdy widzialnym płomieniem, ale spalają się i trawią żarem ukrytym jak węgiel na hałdach. Dość, że i tu autor był prymitywnym.

Ale co gorsza: gdy później z rozkazu autora natura Roberta zupełnie się zmienia, mianowicie gdy pod wpływem prawdziwej namiętności rujnuje się jego dusza i ciało, ta poprzednia spokojna natura ani razu nie wraca. Chwilowe zerwanie z kosztowną egzotyczną kochanką przy końcu III aktu jest tylko aktem instynktu samozachowawczego, a nie recydywą dawnego

charakteru. Zdaniem autora przemiana jest zupełna. To jest pod względem charakterologicznym naiwne albo znowu wymaga innej techniki w opracowaniu. Nawiasem mówiąc, maska spokoju i wyrachowania zupełnie dobrze godziłaby się z namiętnością. Literat Robert mógłby zachować zmysł obserwacyjny i krytyczny i mimo to pogrążać się w zatraceniu, z całą przytomnością umysłu przypatrywać się sobie tonącemu — po prostu mógłby się wśród wszelkich okoliczności zachowywać jak człowiek myślący, jak szermierz ducha, jak lekarz, który będąc dotknięty szczególną chorobą, do końca, nawet w agonii, prowadzi jeszcze notatki naukowe co do niej. Że taka kombinacja jest możliwa, o tym Verneuil jako Francuz mógł wiedzieć choćby ze sławnego *Ucznia* Bourgeta. Występuje tam młody psycholog, który chcąc dla eksperymentu rozkochać w sobie pewną niewiastę, sam się również tą miłością mimo woli zatruwa — właśnie przez nadmiar zajmowania się tym przedmiotem. Albowiem „rozum" niekoniecznie musi być wrogiem „uczucia", rozum daje się łatwo przekupić i zaprząc w służbę namiętności — i zresztą czyż literat Robert, który w I akcie chce jechać na Szpicberg, aby tam zbierać materiał do powieści, nie mógłby traktować tego swojego upadku jak podróży do piekła? [185]

Ale już to wszystko przebaczyłbym jakoś Robertowi i autorowi, gdyby dalsze zachowanie się Roberta było godne literata, więc człowieka wyposażonego — zdawałoby się — w najsubtelniejsze instrumenty ducha. Jeśli np. bankier czy polityk uwikłają się w miłość, to można powiedzieć, że to nie jest ich interes, że więc wolno im o tym przedmiocie gadać różne głupstwa i banalności, tak jak np. w razie najścia komety każdy trochę fuszeruje w astronomii. Ale dla literata miłość, śmierć itp. sprawy należą niejako do fachu,

powinien się znać na tym — oczywiście inaczej niż donżuan i żołnierz. Nie powinien odkrywać Ameryk, natomiast powinien być au courant wszystkich odkryć w tej materii. W *Radości kochania* chodzi o to, że Yorrah, egzotyczna „wschodnia" kobieta, rujnuje mężczyznę materialnie i duchowo, chociaż go niby naprawdę kocha. Taki konflikt był już setki razy tematem opracowania literackiego. Dalila, demoniczna kobieta, kobieta-wampir ... i tak dalej. Z repertuaru polskiego przypomnę *Urodę życia* Żeromskiego: konflikt między Piotrem a Tanią. Bezsprzecznie najgłębiej sięgnął w te sprawy Strindberg; błędem jego było tylko to, że jednostronnie obwinił kobietę, zamiast
[186] uznać, że we wszystkich stosunkach między ludźmi najbliższymi sobie, a więc np. w przyjaźni, w partii, w spisku, wytwarza się wzajemna walka, zazdrość, szantaż, intryga, albowiem zaborczość ludzka nigdy nie spoczywa i coraz to inne formy i sposoby sobie wynajduje.

Tylko w scenie kłótni w akcie III, gdzie Robert zdobywa się na zarzut szantażu, jest trochę tej mocy strindbergowskiej. Zresztą wszystko to już było w lepszych edycjach. Ale niefachowa publiczność, która nie ma takiego oczytania, może odnieść trochę korzyści z tego widowiska. Problem „odwiecznego" konfliktu między kobietą a mężczyzną, dawniej obrabiany aż do uprzykrzenia, po wojnie stracił aktualność — więc niechże go kto ożywi, ale Verneuil niewiele ma zdolności po temu.

Sztuka ma popisową rolę owej egzotycznej Yorrah i podobno dla tej roli została napisana. Niestety, bez żadnej złośliwości, a z czystym sumieniem muszę powiedzieć, że p. Ćwiklińska tę rolę nie grała dobrze. Ta artystka nie ma w grze żadnej miękkości erotycznej, nie ma dyskretnych, poufnych akcentów — wciąż

przeważają tony szorstkie, kłótliwe i komenderujące. Pomijam już wadliwą wymowę. Zdawało mi się do niedawna, że pod względem oceny talentu p. Ćwiklińskiej jestem w Warszawie zupełnie izolowany, i martwiłem się już, czy nie mam jakiejś idiosynkrazji albo zgoła jestem obłąkany — ale przekonałem się już, że nie ja jeden.

P. Brydziński jako Robert niezupełnie mnie zadowolił, ale trudno od niego wymagać, by poprawiał i uzupełniał autora. W każdym razie mógł w akcie I być innym niż w dalszych, a nie tak samo nerwowym.

Teatr Mały: *Koń trojański,*
komedia w 3 aktach Cypriana Giachetti,
przełożyła Franciszka Szyfmanówna
[reżyseria Władysława Ryszkowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 4 XI 1927]

[188] Niektórzy pisarze lubią mawiać: gdy mam dobry tytuł, mam już połowę pracy. Tak sobie widocznie powiedział p. Giachetti, ale ta druga połowa mu się nie powiodła. „Koniem trojańskim", który bohatera sztuki, autora dramatycznego Vallarsa, ma wprowadzić w samo serce Troi — dom srogiego krytyka literackiego, Marroniego — i pomóc mu do zdobycia Heleny, tj. Ginetty, żony owego krytyka, jest list miłosny pisany do Ginetty przez cichego i nieśmiałego jej wielbiciela. Czytając list Ginetta upuściła go z okna drugiego piętra na okno pierwszego, tam właśnie, gdzie mieszka Vallars. Na filmie można by to doskonale pokazać, jak list z wiatrem wędruje, jednak z okna pierwszego piętra spada jeszcze niżej, aż do stróża itd. W sztuce Ginetta, zaniepokojona o los listu, wpada do mieszkania Vallarsa, ten udaje, że ma list w ręku, i tym bezczelnym szantażem zmusza Ginettę do stopniowych ustępstw. Bezczelny szczęściarz — oto najlepszy i dosyć nowy motyw tej sztuki, zresztą płaskiej i słabej. Powiadam: dosyć nowy, ponieważ ten typ nawet w naszej literaturze dramatycznej jest już znany (sztuki Grubińskiego, Nowakowskiego). Ale ponieważ

bezczelność, cynizm, otwarte karierowiczostwo, torowanie sobie drogi silnym łokciem i pięścią są dziś na porządku dziennym i praktyczna etyka współczesna instynktowo dąży do pogodzenia się z tym stanem rzeczy, a nawet uprawnienia go, więc o tyle i tej sztuki w tych ustępach da się wysłuchać z zainteresowaniem. Widzieliśmy takich bezczelników w kilku komediach angielskich czy amerykańskich tamtego roku w Teatrze Letnim — otóż stwierdzić możemy, że i Włosi zgłaszają się do licytacji. Oni mają nawet już pewne precedensy na tym polu, albowiem futuryzm, ten starszy braciszek faszyzmu, już dawno głosił otwarcie kult bezczelności i silnej pięści (manifesty Marinettiego).

Ale nie na tym koniec z tym Vallarsem. Objawia on także żyłkę dramatyczną, gdy wślizguje się w dom krytyka, udając adwokata, pozyskuje sobie jego sympatię i usposabia go życzliwie dla talentu Vallarsa. Mistyfikacja się wydaje, mimo to krytyk uznaje kawał za dobry, przebacza Vallarsowi i życzliwości nie cofa. O tyle i krytyk, i dramaturg znaleźli się w kropce, zresztą są to żałosne jałopy; w dialogu żaden z nich nie rozwija zalet literackich, intelektualnych, nie ma ani kombinacji, ani dowcipu, ani głębi, choćby komediowej, to jest z lekka zaznaczonej. O ileż lepiej spisuje się autor dramatyczny z pewnej nie tak dawno u nas granej sztuki Molnara, ratując pomysłowymi trikami reputację pewnej aktorki.

Patrząc na afisz, można się było spodziewać, że autor nadpocznie pewien zupełnie nowy temat, mianowicie wprowadzi dramaturga w konflikt z krytykiem na polu ich działalności zawodowej, że obie te sfery popadną w jakieś naturalne kolizje, takie jak np. gdy się bogacza zestawi ze złodziejem lub oszustem, księdza z grzesznikiem, arystokratę z człowiekiem

z ludu itp. Mogła tu odegrać rolę zawiść, niemoc twórcza, spryt i geniusz, żądza władztwa nad duszami itp., a na ostatnim planie dopiero byłby jakiś romans jako jeszcze jeden teren zmagania się tych dwóch potęg. Z tego mogła powstać zarówno komedia, jak dramat. Autor włoski nic z tego nawet nie zadrasnął; w trzecim akcie zajmuje się już tylko podziałem typów romansowych, przy czym dramaturg otrzymuje łaski pani krytykowej, a pan krytyk kontentuje się byłą maszynistką dramaturga, cichy wielbiciel zaś wychodzi z kwitkiem.

Ta maszynistka może kogo zadziwić; otóż trzeba dodać, że ów Vallars trzyma sobie nie tylko maszynistkę, której dyktuje swoje utwory, lecz także pokojówkę. Dobrze się dzieje we Włoszech dramaturgom, którzy swój lichy towar sprzedają i w Polsce. Bardzo nam ten ich komfort imponuje, ale twórczość — to już wcale nie.

Główne role grali pp. Kamińska i Leszczyński. Z krytyka p. Grolicki zrobił niepotrzebnie większego idiotę, niż nawet autor zamierzył.

Teatr Polski:
Wojna wojnie (*Warchoł i Miroluba*),
komedia arystofanesowska Adolfa Nowaczyńskiego
[inscenizacja i reżyseria Leona Schillera,
dekoracje i kostiumy Władysława Daszewskiego,
muzyka Jana Maklakiewicza,
balet Tacjanny Wysockiej,
premiera 5 XI 1927]

Może kto kiedyś napisze pracę doktorską z polonistyki na temat: Nowaczyński a Arystofanes, i dokładnie zbada wpływ i niewpływ, podobieństwa i różnice. Może to uczyni nawet kobieta, chociaż praca musiałaby zawierać także rozdział: o sprośności tu i tam. Ponieważ sądzę, że bez porównania *Wojny wojnie* z dotyczącymi komediami greckiego Nowaczyńskiego nie można dobrze ocenić, czego warszawski Arystofanes dokonał, a czego nie dokonał, przejrzałem — co prawda pobieżnie — tekst *Rycerzy* i *Gromiwoję*, które niegdyś czytałem (niestety tylko w niemieckim przekładzie Droysena). Są to te dwie komedie Arystofanesa, na których się oparł Nowaczyński. Porównanie dało kilka wyników, których nie mogła dać ani lektura utworu Nowaczyńskiego (wydała go księgarnia Hoesicka w Warszawie), ani premiera.

Nowaczyński trzyma się dosyć wiernie wątku akcji, aż zanadto wiernie. Upostaciowanie tępoty i egoizmu ludu w Demosie, walka między jego zausznikami: dawnym Kleonem a nowym Salamisem (u Greka po prostu Kiełbaśnik), ich przelicytowywanie się o względy Demosa — to wszystko jest już u Arystofa-

nesa. A więc główny rzut, właściwy wynalazek poetycki był już gotowy. Tak samo zaznaczone już były różne sceny plastyczne: jak karmienie Demosa, wzdychanie zniecierpliwionego kochanka do jednej z niewiast należących do strajku erotycznego (u Arystofanesa scena ta bierze obrót bardziej wyrafinowany). Od siebie dodaje Nowaczyński tylko nową scenę doraźnego odrodzenia Demosa pod wpływem „antyramolinu". Pod względem teatralnym jest to scena najlepsza: reżyser dodał jeszcze zabawną grę cieniów na białej zasłonie, poza którą dokonywa się cud, muzyka gra odpowiedni ustęp z *Fausta*. U Arystofanesa w ostatnim akcie Demos również występuje już odmłodzony,
[192] pod wpływem Kiełbaśnika, ale ma to znaczenie moralne i agitacyjne. Poeta grecki chciał się pozbyć Kleona i przepowiadał widzom, jak to dobrze będzie, gdy lud napędzi tego demagoga.

To odstąpienie od oryginału jest dość charakterystyczne. Autor polski robi kawał trawestacyjny z tego, co dla greckiego było przedmiotem rzeczywistej nadziei politycznej; pragnie on odświeżenia siły ludu.

Połączenie *Rycerzy* z *Gromiwoją* jest u Nowaczyńskiego dosyć mechaniczne. Wypędzony Kleon przemyca się w przebraniu kobiecym do bojówki strajkujących przeciw wojowniczym mężom Atenek, gdyż spodziewa się, że w razie przewrotu znowu przyjdzie do steru. P. Appenszlak (w „Naszym Przeglądzie") słusznie zauważa, że lepiej by było, żeby Kleon dla swoich celów sam ten bunt kobiet wywołał. Ale tu znowuż Nowaczyński wolał się trzymać oryginału. Dramat rywalizacji dwóch demagogów o duszę Demosu gubi się, a na pierwszy plan wysuwa się humorystyczna wojna kobieca, którą wszczyna nie Gromiwoja, lecz Miroluba, żona Demosa. Obdarzenie Demosa żoną widzialną na scenie odbiera mu jego sym-

boliczny charakter. Ale przy tym zlepieniu dwóch wątków zyskuje Nowaczyński tyle, że może odpowiednio umieścić swoich dwóch dotychczasowych bohaterów: jeden, Kleon, dawniej wojowniczy, staje teraz po stronie partii pokoju, a drugi, Kiełbaśnik (u Nowaczyńskiego: Salamis), który dopiero co zrobił interes polityczny na pokoju, jest wodzem wyprawy wojennej. To jest zręczne.

Zresztą z *Gromiwoi* zachowuje Nowaczyński całą treść opartą na ciągotach płciowych, wywołanych przez czynny i bierny opór kobiet, wzbogaca ją nawet nowymi pomysłami (przebrany Kleon udający miłość lesbijską), zatraca jednak wszystko, co u Greka było szczerym pacyfizmem. Ta strona sprawy nic go nie obchodzi. Wprawdzie na końcu na znak zgody pojawia się olbrzymi poseł spartański — ale pogodzone Ateny i Sparta mają rozpocząć nową wojnę z Syrakuzami. Może to, do licha, Niemiec, a Syrakuzy to gdzieś blisko? Lecz w ogóle na próżno by kto szukał rdzennych polskich aktualności w tej przeróbce — istnieją one, jednak tylko w formie powierzchownych aluzyj. Tu i owdzie zręczny kalambur, gra słów, unowocześniająca tekst, ale z ducha rzecz cała pozostała grecką. Jest to znakomite wypracowanie stylistyczne, i nawet dosyć teatralne.

Jeżeli powiadam, że z ducha rzecz pozostała grecką, to nie jest to żaden kompliment. To znaczy, że Nowaczyński, który się uważa za kongenialnego Arystofanesowi, może ma jego świetną łobuzerię, ale nie ma jego odwagi, siły przekonania, no i pomysłowości. Arystofanes odważył się wojować z potężnym Kleonem; sam grał jego rolę, bo nikt z aktorów nie chciał się jej podjąć. Jak by się Arystofanes zachował dziś na miejscu Nowaczyńskiego? Oto jest główne pytanie. Z pewnością czasy są dziś inne, walka z władcami tego

świata trudniejsza niż wtedy, kiedy panował zohydzony, a jednak bardzo liberalny ateński demos (który *Rycerzy* obdarzył pierwszą nagrodą). Ale może Arystofanes, twórca *Ptaków*, który w każdej niemal sztuce swojej miał jakiś pomysł fantastyczny, zuchwały i nieodparty, i teraz dałby sobie radę.

Lecz zapewne czynimy krzywdę autorowi, porównywając go na gwałt z Arystofanesem. Może jego kawał polega właśnie na tym, że ukrywszy się pod maską Arystofanesa, stąd będzie zadawał ciosy? Tego zdania jest, zdaje się, p. Filochowski w „Gazecie Porannej", gdy powiada, że wprawdzie na pozór [nic] nie znamionuje aktualnej satyry, a jednak czuje się ją w niedopo-
[194] wiedzeniach i niedociągnięciach, i że to właśnie działa tak samo dobrze, jak otwarta satyra. Jeżeli tak, to „piorun" istotnie „został w cenzurze" — i to własnej. Może sztuka ta będzie dobrym instrumentem politycznym, na przekór swym prześladowcom, ale krytyka literacka wobec takiej satyry bez satyry niewiele ma do powiedzenia. Nasuwa się nawet podejrzenie, że skrępowanie polityczne wyświadczyło nawet pewną usługę autorowi: pozbawiło go swobody, z której by nie umiał skorzystać...

Jest (w tekście książkowym) pieśń: „My pierwsza falanga..." I może jednym z rywali o względy Demosu jest Witos, a drugim Piłsudski — ale cóż! rysopis po paru próbach nie przystaje; trzeba próbować na nowo: może jest przeciwnie, może ten jest tamtym, a tamten tym? Satyryk zmistyfikował wszystkich, ale może to zemsta za zawód, który sprawił sobie samemu. Gdyż, bądź co bądź, były jakieś zachcianki, ale spaliły na panewce.

W końcu cofa się autor do bezpiecznej przystani: Czego ode mnie chcecie? Kto was prosił o domysły? Chciałem spłacić dług wdzięczności względem mojego

Arystofanesa i dałem swobodną transkrypcję dwóch jego komedyj, okraszając ją żartami dostępnymi dla polskiego widza.

Jakaś jednak awantura twórcza ze samym sobą została tu pogrzebana. Ale nie bądźmy niedyskretni i trzymajmy się tego, co Nowaczyński dał faktycznie. Otóż transkrypcja byłaby doskonałą — ale dla Greków. Jest zupełnie swobodna, ugarnirowana dowcipkiem iskierkowym: grą słów, wplataniem pojęć nowoczesnych. Ale z tego ostatniego przywileju autor niewiele korzysta, zrobił się Grekiem tak dalece, że wplata w swój tekst także pojęcia starogreckie nie użyte przez Arystofanesa. Nadaje to utworowi pomimo wszystko pewną powagę i zakreśla różnicę między nim a pospolitą trawestią lub rewią. Ale równocześnie utwór staje się nam przez to trochę obojętnym, nawet nużącym, ma jakieś cechy belferskie. Nawet tam, gdzie Nowaczyński transponuje *Gromiwoję* i wchodzi w sprawy drastyczne, nie popada ani w erotykę, ani w seksualizm, tylko w pornografię typu Reja lub Kochanowskiego, chce osiągnąć filologiczny ideał staropolskiej „jurności". Stąd jego pornografia nie jest straszną ani podniecającą, choć prawie wszystko nazywa po imieniu. Można by ją przeto uważać, bez paradoksu, nawet — za „moralną" i „przyzwoitą", ponieważ przez swoją szczerość jest tak chłodna jak przekleństwa starej prostytutki. Ale ten chłód kryje też w sobie lekceważenie czy niedocenienie istoty tego delikatnego konfliktu, około którego obraca się *Gromiwoja*, a który przerasta nawet polityczne znaczenie tej sztuki. Nowaczyński z tym zalążkiem strindbergizmu obszedł się bardzo bezceremonialnie. U Arystofanesa nie wygrywa ani strona męska, ani żeńska, u Nowaczyńskiego baby kapitulują sromotnie i z ochotą wracają do garnków. Polski autor był tu mniej postępowym niż grecki.

Teraz dowcip i wiersz. Otóż co do wiersza, to przeważnie jest on zbyt watowany, tautologiczny; rymy nie przynoszą z sobą nowych treści ani nie wzbogacają treści poprzednich, są tylko ich niepotrzebnymi wariantami lub dodają odcienie błahe. Pod tym względem dzisiejsza poezja stała się bardzo wybredna i Nowaczyński pozostaje nieco w tyle za postępami formy. Ale zresztą jest to wiersz posuwisty, rozmachany, ma cechy indywidualnego temperamentu, dobrze się czyta i dobrze się mówi (zalety, których znowuż bardzo brak najnowszym poetom polskim). Dowcipów jest bardzo dużo, ale wszystkie na jedno kopyto i na powierzchni, nie ma dowcipu odkrywczego, zwłaszcza
[196] zaś nie ma go w dziedzinie satyry politycznej i społecznej.

Z tą dziedziną, jak już zaznaczyłem, jest chudo. Ustępem, który by świadczył o głębszym pojmowaniu spraw polityczno-społecznych, byłby ten, gdzie Demos wyznaje:

> Nie znasz ty, wodzu, mojej głowy,
> jeżeli myślisz, żem tak głupi,
> że mnie zamydlić można słowy
> lub szalbierz że mnie łatwo kupi.
> W tym Demospaństwa system cały,
> że sobie tuzów ściągam z śmieci,
> karierę szybko człowiek mały
> robi, lecz szybko na pysk leci!

To znaczy, że lud jest „z głupia frant", ma swoją podświadomą taktykę — ci, co mniemają, że nim rządzą, nie wiedzą, że sami są w pewien sposób dobierani i rządzeni. Ale ten ustęp jest zupełnie izolowany i nie zgadza się z motywem zasadniczym: z satyrą na demos, demagogię, sejmowładztwo itp., motyw, który już od dawna włóczył się po kabaretach warszawskich,

oklaskiwany przez motłoch inteligencki, aż ostatnie wypadki polityczne nieco poskromiły tę w gruncie rzeczy najdemagogiczniejszą nagonkę. Przypuszczam, że Nowaczyński rzecz swoją zaczął pisać jeszcze przed majem zeszłego roku, może wypadki owe go zdekoncentrowały i satyrę mu pogmatwały. Za lepszy uważam także dowcip, że „Termopile stały się Termopiłą" — ale i ten jest pozbawiony tła, związków i konsekwencyj.

Nie obchodzi mnie tu oczywiście ideologia autora według tego, w którym on stoi obozie politycznym; ważniejsze są wyznania, które on sam składa w swym utworze, zwłaszcza w tradycyjnej „parabazie", wygłoszonej między II a III aktem bardzo inteligentnie [197] przez p. Samborskiego (Kleona). Powiada tam, że w dzisiejszych czasach parlamentarnych w polityce rozstrzygają o wszystkim trzy siły: Moda, Nuda i Ananke (konieczność). Jest to pogląd, który jeden z obecnych na premierze najzdolniejszych reprezentantów młodego pokolenia literackiego (nazwisko mało znane) nazwał „ponurym". Jest dalej mowa o różnych paradoksach polityki, że wojownicy strzegą pokoju, pacyfiści włażą w wojnę, przy sterze prawi pędzą na lewo, a lewi na prawo i autor konkluduje: „A im więcej to się zmienia, tym więcej jest wciąż to samo". Ciekawe jest, że takie samo serdeczne wyznanie wiary złożył przed paru laty Grubiński, komentując swojego *Lenina*. Nuda i zblazowanie, najtańszy surogat mądrości, wydają się ostatnimi rezerwami tej twórczości. Nic dziwnego, że Arystofanes nie może się narodzić, a seans teatralny, na którym się wzywa jego ducha z pickieł, jest trochę humbugiem.

Mimo tych bardzo ujemnych zastrzeżeń chętnie przyznaję, że Nowaczyński — tu użyję wyrazu sportowego — zachował swoją wysoką klasę, bo utwór je-

go w intencji jest przecież oryginalny i niełatwo się da zaklasyfikować.

(Próby tego rodzaju były tylko w tragedii: Hofmannsthala *Elektra*, Hasenclevera *Antygona*).

Reżyseria L. Schillera wzmocniła sztukę w pierwszej połowie, ale zepsuła ją w drugiej. Sceny zbiorowe miały więcej hałasu niż humoru, słowo zostało zaniedbane; co np. mówiła p. Kuncewiczówna, tego nikt nie rozumiał. Także role Miroluby i Demosa nie były właściwie obsadzone. Na swoim miejscu byli pp. Samborski, Maszyński, Czaplińska, Kunina itd. Szerokie zastosowanie muzyki, kupletów, tańców zrobiło ze sztuki rewię kabaretową, czym ona w zasadzie nie jest. Snadź dyrekcja nie dowierzała sile atrakcyjnej sztuki, zapragnęła ją spreparować „na pewniaka". Może miała i rację.

Uwagę zwracały oryginalne dekoracje, a raczej aparat dekoracyjny, którym jest szeroko rozgałęzione rusztowanie dekoracyjne à la Meyerhold, które służy do różnych celów. Każdej chwili uzyskuje się tutaj górne plany (to znaczy, że osoby nie rozmawiają z sobą na jednej płaszczyźnie, lecz jedna jest wyżej), można też łatwo zaaranżować i oblężenie, i walkę na moście zwodzonym, i pochód po krętych schodach do góry i na dół, w końcu, gdy to nie wystarczy, wszystko zaczyna się kręcić jak karuzela. Biedny autor musi się na to wszystko zgodzić i jeszcze dziękować, bo mu nie wystawią.

Przeciwnicy autora na premierze wbrew zapowiedziom wstrzymali się od demonstracyj — była to z ich strony największa złośliwość.

Teatr Praski: *Hanusia*,
dramat w 2 aktach Gerharta Hauptmanna,
przekład Marii Konopnickiej
[inscenizacja i reżyseria Wacława Radulskiego,
dekoracje Stanisława Witoszyńskiego,
premiera 10 XI 1927]

Hauptmann jest znany światu socjalistycznemu jako autor dramatu robotniczego *Tkacze*. Był on swego czasu najlepszym, a może nawet jedynym konsekwentnym naturalistą w dziedzinie dramatu. I ciekawe jest, że właśnie naturalizm, jako zmysł dla nędzy i ohydy życia, doprowadził go do koncepcji tak fantastycznych utworów jak *Hanusia*. Ten prześliczny dramacik drogi nam jest nie tylko dlatego, że niegdyś Wyspiański znalazł w nim bodźca do swoich wizyjnych konstrukcji, ale i dlatego, że przypomina on nam jeszcze kogoś drugiego wielkiego: Żeromskiego. Jak Żeromski posługuje się techniką naturalistyczną, aby wniknąć w położenie i dusze ludzi ubogich, upośledzonych, opuszczonych, zapomnianych, tak samo i Hauptmann w bezmiernej miłości, jak dobry anioł, wsłuchuje się w serce umierającej dobrej Hanusi, dziewczątka, które boi się swego ojca, kocha się w swym nauczycielu i jeszcze w gorączce przedśmiertnej naiwnie trapi się, że popełniła grzech przeciwko Duchowi Św. Ten dramat wizyjny Hanusi rozgrywa się na tle nocnego przytułku, nakreślonego z grozą naturalistyczną: uboga izba, dziady, włóczęgi, prostytutka; coraz to otwierają się

drzwi i słychać szalejącą na polu śnieżycę. Wnoszą chorą Hanusię i wnet zaczyna jakby światło świecić w ciemnościach, ta dusza promienieje, odmyka świat duchów i czarów, aż schodzi sam Chrystus i bierze ją do siebie. Czar się kończy, lekarz pochyla się nad barłogiem Hanusi i stwierdza: umarła.

Teatr Praski bardzo pilnie i umiejętnie starał się oddać ten kontrast między szarą i ponurą rzeczywistością a światem nadzmysłowym. P. Orlikówna, niedawno Lilla Weneda, była Hanusią. Jej dźwięczny, pełen rzewności dziecięcej głos, predestynuje ją do tej roli. Także główne role: nauczyciela (p. Dziewoński), który w wizjach staje się Chrystusem, siostry miłosierdzia (p. Ordężanka), która się staje matką Hanusi, i wściekłego ojca, murarza (p. Leszczyc), który wraz z czarnym aniołem stanowi piekielną część wizji, wypadły dobrze. Dużo uwagi poświęcono również kulminacyjnym scenom dramatu, w których mamy do czynienia nie tylko z wizjami gorączkowymi, lecz już z cudownymi objawieniami: wizje przechodzą w ziszczenie, w realizację marzeń, niebo schyla się nad ziemią, spływa na nią. Hanusia jest księżniczką, dla której przynoszą trzewiczek Kopciuszka, a królewiczem jest Chrystus z rysami nauczyciela wiejskiego. Przełomową sceną jest ta, w której Chrystus walczy ze zmorą — murarzem i pokonywa ją moralnie. Co do interpretacji tej sceny to ośmieliłbym się dać jedną radę. Słowa, którymi murarz broni się przed Chrystusem, są, co prawda, krnąbrne, gburowate. Nie wynika z tego jednak, żeby i murarz sam w tej chwili był przejęty takimi uczuciami. Choć usta jego z nałogu wypowiadają słowa bezbożne, on sam powinien się trząść ze strachu, zęby mu szczękają, boskość Chrystusa razi go i w końcu łamie, aż skruszony pada na kolana przed szklaną trumną dzieweczki, którą katował.

Do właściwego wystawienia *Hanusi* brak Teatrowi Praskiemu już nie sił artystycznych ani reżyserii, lecz odpowiednich aparatów scenicznych. Powtarzam po raz nie wiem już który, że właśnie taki teatr podmiejski, zdany przede wszystkim na repertuar fantastyczny, baśniowy, powinien być wyposażony w scenę obrotową i wszelkie najnowsze wynalazki służące do imitowania wizji. W czasach kina teatr nie może już pokazywać duchów, które się nie „pojawiają" i nie „znikają", lecz tylko wchodzą i wychodzą. I sztuki tego rodzaju mają zwykle dużo odsłon; użycie sceny obrotowej mogłoby skrócić ich trwanie — wtedy Teatr Praski nawiedzałaby także publiczność z Warszawy.

Teatr Letni: *Nie wywiódł jej w pole,*
komedia w 3 aktach M. Hennequina i P. Vébera,
przekład J. A. Hertza,
reżyseria E. Chaberskiego
[dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 15 XI 1927]

[202] Farsy francuskie tym się różnią od naszych, że są trochę zręczniejsze w kombinowaniu i aranżowaniu niezwykłych sytuacji komicznych i że lepiej umieją korzystać z nie tkniętego jeszcze przez literaturę materiału życiowego. To drugie zadanie jest nawet zaszczytną racją bytu dla fars, rewietek, operetek itd.; co jest zbyt jeszcze świeże lub zbyt drażliwe dla dramatu lub dla ciężkiej komedii, może być zadraśnięte w farsie, lekko, płytko, nieobowiązująco.

Farsa znanej spółki francuskiej, wystawiona przez Teatr Letni, ma właśnie ten lepszy zaczyn życiowy i dlatego poniekąd słusznie podszywa się pod nazwę „komedii"; ale wnet marnuje ten zaczyn, goniąc za efektami komicznymi, mniej więcej tak, jak nasi futuryści gonią za metaforami. Jest podstarzały hrabia, który już użył życia; żeni się z młodziutką panną z prowincji i znajduje rozkosz w tym, żeby ją wprowadzać w sferę wrażeń erotycznych — ale to się mści na nim, gdyż jak w utworze Goethego o uczniu czarnoksiężnika nie może potem opanować sił, które sam rozpętał. A więc zawiązek bardzo ludzki, znany, życiowy, godny opracowania literackiego — po czym je-

dnak nie obeszłoby się bez poruszenia pewnych spraw drastycznych. Ale ten związek w powyższej farsie wnet się przesuwa, spływa, spłyca i upraszcza; idzie już tylko o to, że ów podstarzały mąż wodzi młodą żonę po dancingach, kabaretach, knajpach nocnych, aby ją tym światkiem rychło przesycić, podobnie jak w cukierniach świeżo przyjętych do interesu z początku przekarmia się ciastkami, aby im raz na zawsze zepsuć apetyt do towaru, który mają sprzedawać. I to byłby dość dobry, psychologiczny temat komediowy, lecz autorzy schodzą niżej, sięgają do najtańszego rezerwoaru efektów farsowych, to jest do zdrad małżeńskich, w końcu II aktu montują taką sytuację: w mieszkaniu niedoszłego jeszcze kochanka żony mąż kołysze na swoich kolanach kokotkę; teść wchodzi, oburza się, ale mąż robi dalej swoje; wchodzi żona z komisarzem policji, który robi protokół zajścia — przy czym żona rzuca się mężowi na szyję z wdzięczności. Jak to jest wszystko możliwe, to trzeba zobaczyć samemu w teatrze; zdradzę tylko tyle, że w grę tu wchodzi podwójne zaszachowanie zdradą: on straszy ją, ona jego, gra w życiu niebezpieczna, ale nie w farsie.

W III akcie autorzy, już mniej szczęśliwie, dublują opisaną powyżej sytuację z II aktu: żona z kochankiem pieści się na jednym fotelu, mąż z kochanką na drugim, teściowie wołają: o zgrozo! Ale i to była fikcja, wszystko się dobrze kończy, bo tego wymaga obłuda farsowa. Można być jednak pewnym, że drugi kochanek rozbudzonej żony już nie będzie fikcyjnym; pierwszy spulchnił tylko grunt dla swego następcy.

Nowością jest to, że w miejsce dawnego tenora, dyplomaty, inżyniera, lotnika, aktora filmowego wstępuje jako nowy, modny ideał erotyczny: nauczyciel szoferki.

Jest też w farsie sporo bardzo dobrych dowcipów. Np. kokota, zapytana, czy jeszcze jest aktorką teatralną, odpowiada: „Teatr to martwa instytucja; wstąpiłam do music-hallu". U nas taki dowcip nie mógłby się narodzić, bo teorie o przeżyciu się teatru są wygłaszane jeszcze bardzo na serio przez rozmaitych smarkaczów nadających ton polskiej literaturze.

Co do gry i reżyserii — nasuwa się pytanie, czyby nie można takiej farsy zagrać zupełnie poważnie, biorąc wszystkie role jako postaci pełne życia, a nie karykatury, a humor wyniknąłby już sam przez się, nie wymuszony i nie narzucany, z samych sytuacji? Po części w ten sposób grała p. Gorczyńska rolę rozbudzonej i rozhukanej żony; natomiast p. Fertner w roli jej męża nie ufał iskrom komizmu, jakie by mogły same się wykrzesać z natrafienia kosy na kamień, lecz robił jeszcze humor na własną rękę. Jest on tym, czym w rolach tragicznych jest aktor-deklamator, spuszcza się na efekty doraźne. Z każdego „ojojoj", z chwilek zakłopotania, przestrachu, triumfu, robi sobie fermatę, tryl i nałogowo je eksploatuje, ale nie umie tworzyć całości. Tym razem nie stworzył jej chociażby i dlatego, że rola hrabiego wcale się dla niego nie nadaje; to powinien być człowiek, bądź co bądź, wytworny i imponujący, aby można było uwierzyć, że żona sobie w nim podoba mimo wszystko i że nauczyciel szoferki ma przed nim respekt i obawę. Ale taki sposób grania wielu widzom się podoba, uchodzi nawet za wyraz swoistej „indywidualności" aktorskiej.

Turandot w Krakowie

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:
Carlo Gozzi, *Turandot*,
baśń wschodnia — commedia dell'arte,
przekład Emila Zegadłowicza,
inscenizacja i reżyseria
Zygmunta Nowakowskiego,
dekoracje Bolesława Kudewicza,
premiera 29 X 1927]

Kraków, w listopadzie 1927

Teatr im. Słowackiego w Krakowie gra teraz z ogromnym powodzeniem baśń dramatyczną Gozziego *Turandot*. Na ten sukces składa się i moda, i praca reżyserska, i pomysłowość, jaką dyr. Nowakowski włożył w to przedstawienie.

Modna jest *Turandot* jako — rzekome — przeciwstawienie naturalizmu i jako — również rzekome — wcielenie czystego teatralizmu. Rękojmią teatralizmu mają być cztery błazny z commedia dell'arte, Pantalon, Tartaglia, Brighella i Truffaldino, którzy są łącznikiem żywiołu aktorskiego z publicznością. Nowakowski, sam aktor, lecz równocześnie i literat, przed kilku laty grał główną rolę w Jewreinowa *To, co najważniejsze*, grał świetnie, i od tego czasu zakochał się we wspomnieniach z okresu commedia dell'arte i w tych wszystkich Pantalonach. Wyprawił orgię historyczno-literacką.

Nie zawsze tak było, nie zawsze Pantalony uchodziły za szczyt teatralizmu. Już sam Gozzi był tylko odnowicielem commedia dell'arte, którą ratował przed wpływami Goldoniego, „naturalisty". Sławna przeróbka *Turandot*, dokonana przed przeszło stu laty przez

Schillera, uczyniła z niej sztukę kontuszową, figury błazeńskie wycofała z neutralnej przestrzeni między widzem a sceną i zużytkowała je jako osoby ściśle należące do sztuki i mające w niej określoną rolę dworaków. Schillerowi wydawało się, że w ten sposób „uszlachetnia" sztukę. Ale w spirali dziejów przyszła kolej na rehabilitację osób z commedia dell'arte. Głośny rosyjski reżyser Wachtangow przegonił Gozziego. Jego przedstawienie tym się zaczyna, że błazny „w takt muzyki prezentują spektakl i aktorów", a potem „już, już realizującą się złudę akcji burzy się w intermediach" (tak pisze o tym Paweł Berchan). Zeszłego roku Reinhardt wystawił taką *Turandot* w Salzburgu,
[206] tekst przełożył poeta Volmoeller. Mało tego: powiększono znacznie tekst „improwizacyj" błaznów; napisał go specjalnie dla Reinhardta wiedeński dowcipniś Polgar.

Dla Krakowa tekst Gozziego przełożył Zegadłowicz, on też przełożył czy ułożył intermedia, ale udział miał w tym również Nowakowski. Główne sceny, zwłaszcza sceny rozwiązywania zagadek w wielkiej sali pałacu cesarskiego, miałyby charakter operowy, pompatyczny, dzięki pięknym, słońcami promieniującym dekoracjom chińskim, ale cóż, kiedy błazny działają nie tylko w intermediach, lecz i w czasie aktów. Cesarz na tronie jest kompletnie przez nich przykryty; ledwie się zacznie kleić jakaś akcja, już się ją rozmyślnie mąci, karykaturuje, aby widz ani na chwilę nie zdołał wyobrazić sobie, że to wszystko prawda. Osoby wjeżdżają i wyjeżdżają na taczkach albo na plecach drugich osób; to maskowanie aparatu scenicznego posuwa się tak daleko, że w oczach widza sprząta się pudło tekturowe z kolorowymi papierkami, naśladujące ognisko do tortur, że Truffaldino czy inny błazen woła: „Ano, wiązać teraz księżyc, bo w egzemplarzu jest

«noc, księżyc»". Po sławnej — dzięki Schillerowi — scenie odgadnięcia zagadek Turandot przez księcia Kalafa następuje jej parodia: cesarz na krześle wyprawia koziołki, z błazna udającego Turandot spadają majtki, a jedna z zagadek ma za temat nocnik. Właściwie jest to już parodia parodii, gdyż i owa scena między prawdziwym Kalafem a prawdziwą Turandot nie obywa się bez momentów parodycznych.

Jedynym protestem zdrowego sensu czy poczucia prawdy jest napisana przez Zegadłowicza wkładka, w której Tartaglia zapowiada wciąż bunt przeciw autorowi i wciąż się połapuje, że to także jest w tekście — w rozpaczy chce się zabić — ale i to jest w tekście! Chwała Bogu, że Zegadłowicz w tej scence bodaj w kąciku uratował prawa autorskie i powiedział mniej więcej: ta commedia dell'arte to nie jest wcale commedia dell'arte, tylko jeszcze jeden trik autorski! Nowakowski poznał się na tym zdradzieckim wtręcie, ale wspaniałomyślnie dał mu także miejsce, aby i tej barwy nie zabrakło.

Nasuwa się pytanie: jakie by mogło być naprawdę zadanie takich wkładek i komentarzy przed właściwymi scenami czy podczas nich? Czy to jest coś jak chór, który się dziś również chce odświeżyć? Specjalnie dla baśni dramatycznej zadaniem tych partyj błazeńskich byłoby może: dać tło kontrastowe, dopełnić bajkę, dać równoważnik za nieprawdopodobieństwa — ale gdy to zadanie zostało spełnione, bajka powinna już wzlecieć jak wystrzelona ku niebu. Proporcje pierwiastka parodystycznego do bajkowego musiałyby być oczywiście dokładnie wyczute i określone. Tak jak jest dziś, obserwujemy tylko ciekawy nawrót wstecz, w imię mylnej doktryny.

W rozważaniach powyższych walną pomocą jest mi doskonały „program rozumowany" sztuki, ułożony

przez dramaturga teatru krakowskiego, Tadeusza Świątka, z ilustracjami, wyjątkami, artykulikami itp. Widz dostaje tu całą porcję nauki, przemyconej pod ponętną formą. Taki program wydano również dla przedstawienia *Akropolis* Wyspiańskiego oraz — duży — w dniu powrotu zwłok patrona tego teatru, Słowackiego, do kraju.

Jest to oryginalne wydawnictwo periodyczne, typu nie znanego ani u nas, ani za granicą.

Teatr Narodowy: *Dziady* Mickiewicza
[inscenizacja Jana Lorentowicza, reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,
dekoracje Wincentego Drabika,
muzyka Adama Dołżyckiego,
premiera 29 XI 1927]

[209]

Krytyką przedstawienia *Dziadów* w Teatrze Narodowym zajęła się już Rada Miejska. Teatr zgrzeszył nie tylko tym, że nie uczcił osobno rocznicy zgonu Wyspiańskiego, ale jeszcze i tym, że mając przy wystawieniu *Dziadów* pośrednią sposobność do oddania tej czci, mianowicie przez wystawienie ich w przeróbce Wyspiańskiego — sposobność tę zmarnował i dał *Dziady* w przeróbce p. Lorentowicza. Stąd alarm ze stanowiska patriotycznego i obywatelskiego słuszny, i w prasie, i na trybunie Rady Miejskiej.

Ale ze stanowiska literackiego jest to jednak gruba przesada, ponieważ z *Dziadów* i tak w żadnej przeróbce nie da się zrobić dramatu jako tako zaokrąglonego — zawsze może to być tylko msza narodowa z momentami dramatycznymi i deklamacyjnymi. Gdy się taka lawina ruszy, to przyłączają się inne zarzuty, które mogą dotyczyć właściwie wszystkich teatrów, ale ten jeden stanie się w tym wypadku kozłem ofiarnym. I tak np. zarzuca p. Boy w „Kurierze Porannym", że nadużywano „operowania" reflektorami. Słusznie, ale to się dzieje już od dawna, i w teatrach miejskich, i u Szyfmana: Schiller w *Wieży Babel* w II akcie ska-

kał sobie światłami po scenie z grupki na grupkę i byli recenzenci, którzy się tym rozkoszowali. Naiwna wiara reżyserów — a także już i niektórych autorów — w zbawczą moc światła kolorowego i nickolorowego na scenie należy do całego systemu nowych przesądów teatralnych. Widma w kaplicy, gdzie się odbywa obrzęd *Dziadów*, były mdłe i słabe. Ale problem widm na scenie jest już od dawna aktualnym, a to wskutek konkurencji filmu. (Pisałem o tym z okazji wystawienia *Hanusi* w Teatrze Praskim). Ważniejsza rzecz to taki brak precyzji: zanim się widma pojawią, chóry już zaczynają zjawę opisywać, a potem nie czekają, aż zjawa zniknie, rozpłynie się zupełnie, odwracają się do niej tyłem i przystępują do wywoływania ducha następnego. Że Zelwerowicz grał sen senatora niepotrzebnie tak, jak się grywa sen w sztuce Chatriana *Żyd polski* lub wizje *Hanusi*, to jest zarzut również słuszny.

[210]

Ale dlaczegóż by te i inne błędy reżyserii miały rozgrzeszać aktorów? Oni mają dawać duszę przedstawieniu, a nie reżyseria, która jest przystawką. I aktorzy robili też, co mogli i co umieli, i całe przedstawienie było dosyć porządne i stateczne, ale — i w tym jest sęk — gdzież jest owa tradycja, o której się mówi na bankietach i w artykułach uroczystych? Tradycja to jest przecież suma pewnych prób, doświadczeń; zanotowanie tego, co było dobre, a uniknięcie tego, co się okazało złym. Gra się *Dziady* w Polsce tyle lat, i gdzież jest tradycja? Kto to pamięta, kto robił selekcję, kto badał, kto ustalał? Ja twierdzę, że tradycja jest u nas grubym kłamstwem, że właśnie nie mamy zmysłu do wytwarzania tradycji — chyba tylko do tradycji ustnej „z ojca na syna", legendyzującej, terroryzującej nowe i młode poczynania starymi bałwanami. Tradycja powinna dawać przynajmniej obowiązującą miarę —

i dlatego sądzę, że nie można wystawiać *Dziadów*, jeżeli nie można lub nie wolno zmusić p. Węgrzyna do innego sposobu grania — czy recytowania — roli Konrada. Jeżeli z pobudek patriotycznych żąda się od teatru maximum tego, co by w *Dziadach* dać można, to interpretacja roli Konrada nie powinna być prywatną sprawą p. Węgrzyna, nie powinna być zostawiona na łaskę i niełaskę jego indywidualności. Inaczej nie ma tradycji. Wystarczający w scenach u księdza, nie zadawala w *Improwizacji* — kłóci się z Bogiem, perswaduje coś do niego, przekomarza się, usiłuje go przekonać, nieustannie niby się hamuje, ale — nie ma co hamować, do wybuchu nie dochodzi. Przed dwoma laty p. Niwiński w Teatrze Fredry zrobił to lepiej, miał więcej zapału.

Teatr Praski: *Legenda* Wyspiańskiego

[inscenizacja i reżyseria Tadeusza Leszczyca,
dekoracje wzorowane na projektach
Stanisława Wyspiańskiego
wykonał Stanisław Witoszyński,
kostiumy — T. Szczerbiński,
ilustracja muzyczna Lucjana Marczewskiego,
premiera 30 XI 1927]

[212] Jedna tylko istnieje naprawdę tradycja teatralna w Polsce — to jest ta, która dotyczy wystawiania sztuk Wyspiańskiego. Poeta Wojciech Szukiewicz słusznie się domaga, aby przy sposobności zakładania muzeum Wyspiańskiego utrwalić raz na zawsze wszystkie wskazówki, które Wyspiański dawał w teatrze, reżyserując własne sztuki. Gdyby to się już było stało, moglibyśmy ocenić, o ile sposób wystawienia *Legendy* w Teatrze Praskim zgadza się lub odbiega od pierwszego przedstawienia tego utworu we Lwowie w r. 1904. Zgadza się, bądź co bądź, o tyle, że podobno wystawiono *Legendę* wówczas w redakcji drugiej, która zdaniem prof. Sinki (wstęp do I tomu *Dzieł* zbiorowych Wyspiańskiego) popsuła redakcję pierwszą. Każdy nie uprzedzony z tym zdaniem prof. Sinki się zgodzi: redakcja pierwsza jest o wiele prostsza i nie tak przeładowana; rywalizujące z sobą motywy Wandy i Kraka nie przeszkadzają sobie tak jak w tej drugiej, gdzie poeta usiłował skombinować groteskę Kraka z ideami pochodzącymi już z nowego kręgu, kręgu Chochoła z *Wesela*. To mu się udało tylko „wpakować", ale nie przeprowadzić dramatycznie.

Co do głównego motywu Wandy, to mamy tu do czynienia ze stałą polską ideą ofiarnictwa, poświęcania się. Wanda jest poprzedniczką Młodej z *Klątwy*. Przypominają się powieści Żeromskiego, przypomina się jego *Przepióreczka*. Zdaje się, że to jest jedyna polska idea dramatyczna naprawdę przez naród przeżyta i nikomu nieobca. Ale to było dobre w epoce przed niepodległością, dziś to już za mało.

O walorach malarskich i muzycznych *Legendy* pisano już wiele, jak również o skarbach wyobraźni hojnie rozrzuconych w utworze. W czytaniu sprawia to rozkosz: połowa wyspiańskiej bałamuterii, abstrakcji, nieudolne szukanie jakichś „myśli" — ale druga połowa to realizm tęgi i dziwny: świat prastarych urządzeń i przyrządów wojennych, zamkowych, wszystko z pysznymi nazwami, każda klamra czy hełm, czy zawora u bramy staje się tak wyrazista, jak nieraz na jego rysunkach, a jednak wszystko to kłębi się, mrowi, olbrzymieje i cudacznieje jak na jego *Skarbach Sezama*. Prócz tego świata widm, rusałek, wodników, chochołów, wiślanek, rozśpiewany, rozigrany, chłopski, jurny, nahalny, a mimo to poetycki. O ileż to różne istoty od świata widm romantycznego; już ani cienia sentymentalizmu, zastrzyk krwi chłopskiej podkrakowskiej ożywił te potwory, tak jak Achilles na jego rysunkach ożył dla nas dzięki temu pasowi krakowskiemu, w który go ustroił poeta.

Ale dramatu w tym nie ma: co gorsze, nawet jako widowisko teatralne utwór ten ma wartość wątpliwą. Za dużo tam tego dobrego. Jak to grać, jak to wystawiać? Teatr Praski, który jedyny z teatrów warszawskich zdobył się w rocznicę śmierci Wyspiańskiego na premierę z jego dziełem, dał przedstawienie pracowite i nawet dosyć sute. Zwłaszcza kostiumy są chyba po myśli autora. Ale cóż! i to

jest też msza recytowana i po części śpiewana (muzyka Marczewskiego oparta na melodiach ludowych). P. Kozłowska, obdarzona imponującym altem, była Wandą, jednolitą, niezachwianą, jak to myślał Wyspiański, który nie lubił tzw. rozłamów psychologicznych.

Głosowa część przedstawienia wypadła w ogóle tak, że trudno sobie wyobrazić, żeby mogło być lepiej. Ale inscenizacja aktu III jest mylna. Świat istot wodnych powinien się wyraźniej odcinać od świata ludzkiego, a więc powinna być przede wszystkim jakaś imitacja wody. Niesłusznie wzgardzono realizmem. Niechby była woda w dolnej połowie sceny, imitowana np. zieloną gazą, a nad tym po powierzchni wody
[214] niechby się sunął prom z Wandą i jej dworem. Techniczne urządzenie tego nie powinno było sprawić trudności nawet dla Teatru Praskiego. Wtedy jedyny konflikt dramatyczny: walka rusałów i rusałek z ludźmi promu o Wandę, mocniej by się uwydatnił, a rzucenie się Wandy w wodę, względnie ściągnięcie jej w głąb przez rusałki, odbyłoby się w sposób widzialny dla widza, a nie gdzie w tyle. Jeżeli już widowisko, to trzeba dać coś widzieć, nie tylko kostiumy. Ale cóż poradzić na modną doktrynę antynaturalistyczną, która cały obowiązek pracowania wyobraźnią zwala na widza.

Na ogół jednak bardzo dobre przedstawienie. Ale i tu jak w Teatrze Narodowym panowały trzy „n": było narodowo, nastrojowo i — nudno. Można dodać jeszcze czwarte „n": i niezrozumiale. I jeszcze piąte: tak jakoś „na niby". Czy może już dosyć tej piły patriotycznej, tego wmawiania w ludzi, że to jest jedyny teatr słowiański? Wyspiański sam niegdyś głosił hasło: precz z romantyzmem itd. Nie chcę ponosić kosztów rewolucji, dlatego nie wołam: precz z wyspiańszczyz-

ną — ale jakieś: stop! zawołać by potrzeba. Trzeba nowych zadań dla teatru, więc trzeba nowego polskiego dramatu: średniego i najwyższego.

Teatr Mały: *Ósma żona Sinobrodego*,
komedia w 4 aktach Savoira
[przekład Zofii Jachimeckiej,
reżyseria Władysława Ryszkowskiego,
premiera 3 XII 1927]

[216] Komedia francuskiego autora, wznowiona w Teatrze Małym, zaczyna się bardzo interesująco, jako pojedynek dwóch oryginalnych charakterów, potem już tylko poluje na efekty łatwe.

W III akcie żona każe swemu wielbicielowi, aby się rozebrał i położył do jej łóżka, po czym sama w negliżu kładzie się przy nim — ale to wszystko jest tylko „niewinną" komedią, fikcją, bo żonie zależało tylko na tym, aby mąż schwycił ją na gorącym uczynku i zgodził się na rozwód — ten rozwód zaś jest jej potrzebny na to, aby uzyskawszy materialną niezależność, wrócić w ramiona męża jako kochanka. Kombinacja nienowa, ale dla gawiedzi nie chybia celu.

Główne role dobrze grali pp. Modzelewska i Stępowski — tylko grali, bo nie stworzyli żadnych kreacyj, choć było z czego. Jeszcze p. Stępowski dał trochę z ponurej dzikości miliardera, równie sprytnego w interesach, jak niedoświadczonego w grach miłosnych mimo siedmiu żon; ale p. Modzelewska nie miała w sobie nic z wyrafinowanej, a jednak rozmiłowanej kobietki, kołysanie taneczne biodrami i ramionami, palenie papierosów i tym podobne gesty studentki czy emancypan-

tki nie wystarczą do wypełnienia charakteru tej chytrej, ambitnej i mocnej graczki psychologicznej, jaką ma być ósma żona Sinobrodego. Ale oboje mieli wiele akcentów serdecznych, a ich pieszczoty na scenie, niezbyt namiętne, lecz za to zbliżone do popularnego typu „ciaćkania się", ogromnie się widowni podobały, toteż zdaje się, że wskrzeszenie tej żony będzie miało kasowe powodzenie.

Teatr Polski: *Aby żyć!*
komedia w 3 aktach Kazimierza Wroczyńskiego
[reżyseria Karola Borowskiego,
premiera 7 XII 1927]

[218] Ciekawe dzieje przebiega współczesna komedia polska, ale jest jeszcze wciąż niewystarczająca, to znaczy, że jej stosunek do rzeczywistości nie jest jeszcze zdobywczym ani walczącym, ani nawet jej nie dościga.

Wydaje się, jak gdyby skoncentrowała się koło tematu: inteligent wśród hien powojennych. W pamięci mamy jeszcze *Uśmiech losu* Perzyńskiego, gdzie inteligent wystąpił zrazu jako bezbronna ofiara, ale później zdobywa się jednak na gest oporu i protestu. Wroczyński jeszcze w głośnych swego czasu *Dziejach salonu* i w *Onej* wszedł na tę drogę i teraz ją kontynuuje.

Pierwszy akt zapowiada się bardzo interesująco, jako walka. Środowisko znowu podobnie jak w *Dziejach salonu* — kupka ludzi wskutek nędzy mieszkaniowej stłoczona na jeden teren. Pamiętamy, że podobne środowiska niegdyś w sztukach Czechowa, Gorkiego, Ibsena (*Dzika kaczka*, *Wróg ludu*) znały beznadziejność; ktoś się trochę szastał, ale w końcu albo bywał pokonany, albo się sam uspokoił. Teraz jest nieco inaczej. Na scenę wchodzi czynnik nowy, czynnik woli uświadomionej, która te stosunki bagienne chce zmienić, i to tym razem już radykalnie i z pewnym wyrafi-

nowaniem. U Wroczyńskiego ten czynnik reprezentowany jest przez literata, który chce tworzyć nie piórem, lecz czynem, w materiale życia, aby dla ludzi „skomponować wyższą, nową formę bytu!" Dostał się między ludzi zwykłych, nie wątpi jednak, że wykrzesze z nich jakieś iskry woli, obudzi w nich energię uśpioną, poderwie do góry i... zdaje mi się, że ten cytat znajduje się nawet w sztuce, „ze zjadaczy chleba przerobi ich w aniołów".

W czasie premiery wielu słuchaczy od razu wpadło na domysł, że poczynanie bohatera w I akcie bardzo przypomina doktora Fregoli z *Tego, co najważniejsze* Jewreinowa. Analogia sytuacyjna jest niewątpliwie, ale gdy dr Fregoli ma swoją odrębną metodę: teatralizację życia, Multaniecki — tak się nazywa literat w sztuce Wroczyńskiego — bierze się do rzeczy trochę po szarlatańsku, jak mistrz Wincenty Lutosławski. Chce sugerować. Jest psychologiem, nawet freudystą. Aby studiować sugestię, udał się tam, gdzie ją najwięcej studiują — do szpitala wariatów, przy czym sam udawał wariata. Potem uciekł stamtąd w surducie dyrektora szpitala dra Burego, legitymuje się jego papierami — stąd wynikają w komedii różne zabawne zawikłania, posądzenia, które nas tu bliżej nie obchodzą.

Otóż takich profesorów energii jest dużo w Wiedniu i w Berlinie, dobrze zarabiają, mają romanse z pacjentkami na tle intelektualnym (lekarz duszy) i pisują dzieła, które miewają po kilka wydań. Takim jest np. Stekel, uczeń Freuda, potem jego zdrajca, dobry felietonista. Ale nasz autor prędko opuszcza i te tory, krzyżujące się z różnymi torami międzynarodowymi, i wjeżdża na tor już swój, czysto polski, utarty — daje pospolitą komedię łajdactwa, w którego sidłach wikła się ów pionier energii, idealista. Jest jakiś pechowiec Kisiel, który nie wierzy, żeby na zakupionym przez

niego terenie mogła wybuchnąć nafta. Multaniecki wmawia w niego i w innych, że tam jednak nafta być musi, zakłada towarzystwo akcyjne, któremu niespodziewanie doskonale się powodzi, bo akcje pędzą w górę.

Tu jednak autor zdradza swego bohatera. Zamiast go uczynić pełnym ideowcem i zsolidaryzować się z nim, choćby miała się narodzić rzecz tendencyjna, na poczekaniu robi go naiwnym Don Kichotem. Powiada: to jest charakter, ja już z nim nie mam nic wspólnego. I teraz ten, który chciał drugich prowadzić za nos ku dobrym celom, sam zostaje wystrychnięty na dudka: haussa na akcje jest, ale dzięki sfałszowanemu orzeczeniu komisji geologicznej oszustwo się wykrywa, kompaniony Multanieckiego zaczynają się wzajemnie okradać. Wprawdzie sytuację finansową ratuje cudowne odkrycie radu na terenach owego niegdyś pechowca, a potem współoszusta, ale inicjator całej akcji, Multaniecki, nie chce już teraz mieć z nią nic do czynienia, powiada towarzystwu: hołota! (czy: łapserdaki!) i wypada trzasnąwszy drzwiami. Takie samo zakończenie jak w *Dziejach salonu*.

[220]

Otóż trzeba tej komedii wyznaczyć... miejsce geograficzne. Wiadomo, że przez wojnę skompromitowali się tzw. ludzie czynu, praktyki, politycy, dyplomaci itd. Podczas wojny i po wojnie uczeni, artyści, literaci, ludzie dotychczas nie zajmujący się polityką, poznali, że tak dalej być nie może, że skoro ci, co są od polityki i od czynu, robią takie głupstwa i partactwa, to przychodzi ów czas, kiedy Hamlet musi wyjść ze stanu kontemplacji i westchnąwszy:

Świat wyszedł z swej formy,
I mnie to trzeba wracać go do normy!

— zakasać rękawy i wziąć się do czarnej roboty, do przemieniania świata. Ten ruch intelektualistów, zwany aktywizmem, istnieje we Francji i w Niemczech w różnych formach, o różnych programach (przeważnie łączy się z pacyfizmem i socjalizmem). W Polsce jest inaczej, bo w Polsce aktywizm, to znaczy wpływ „ludzi ducha", panował przed wojną — po wojnie ludzie ci musieli odstąpić swoje znaczenie na rzecz sfer i grup, których dawniej u nas nie było. Ale i do Polski zalatują już jakieś zabłąkane echa. Jedno z nich widzę — może niesłusznie — w komedii Wroczyńskiego.

Mamy więc człowieka, który chce tworzyć w ruchomym materiale życia. Brawo, ale jakże to bierze się on do tego? Zakłada zwykłe towarzystwo akcyjne do eksploatowania nafty, bo jak powiada, potrzebne są: siła i kapitał. Na to jednak nie potrzeba być ani literatem, ani psychologiem, ani studiować sugestii. (A propos: kupcy amerykańscy podobno zawodowo studiują sugestię). Dalej: jaka jest znajomość życia u tego jegomościa? Bardzo prymitywna, wszyscy go potrafią oszukać, on nikogo. [221]

Ostatecznie autor popada w satyrę na dwa boki: drwi z bohatera i „chłoszcze" szubrawców, wśród których temu bohaterowi działać przychodzi. Więc starodawny dramat idealisty. Ja chcę ludzi pchnąć na wyższy stopień, ale to są dranie.

Sztuka Wroczyńskiego, zmieniwszy parę razy założenie, byłaby mimo to mocną, gdyby przynajmniej tę walkę idealisty z draniami w sposób autentyczny, skomplikowany, rewelacyjny pokazywała. Ale to draństwo jest właśnie tylko takim, jakim się idealiście wydaje: prostackim złamaniem siódmego przykazania, łotrostwem czarnym, a nie łotrostwem w łaty. Pominięta jest cała „garderoba duszy", gra sumień, wymysły ideologiczne. Człowiek tylko w rzadkich wypadkach

jest łotrem szczerym; szubrawstwo ma całą skalę natężeń i cały arsenał wymówek. U naszego autora, tak samo jak u jego bohatera, nie znać istotnego przejęcia się tym „żywym materiałem", w którym pragną tworzyć. Pozostaje tylko — szkic zamiaru.

Pod względem scenicznym komedia jest zręcznie opracowana, żywa i bardzo dowcipna. Ale w II i III akcie czerpie już komizm, skąd się tylko da. Mam wrażenie, że idzie mu już tylko o łatwy efekt i sukces. Ten go z pewnością nie minie. Dopiero gdy się zaczęły rzeczy trywialne, publiczność ożywiła się i podochociła. Perzyński w *Uśmiechu losu* wprowadził scenę rozbierania się kobiety. Wroczyński wpada na koncept aktualniejszy: do biura przynoszą aparat radiowy, aparat zaczyna grać, urzędniczki tańczą itp. W III akcie pomysł przypadkowego zejścia się dyrektorów w biurze w nocy, celem okradzenia kasy, jest niezgorszy — ale potem następują sceny niepotrzebne, autor nie może przebrnąć do końca, zwłaszcza że obciążony jest nadto obowiązkiem nawiązania jakoś do początku i wysnucia jakichś konsekwencyj.

Sztuki nie grano zbyt dobrze — za dużo hałasu i zgiełku, robionego humoru i robionej szybkości zamiast spokojnej linii, na której by szczegóły odróżnić można. Kobiety piszczą niemożliwie. Rolę główną grał p. Maszyński, który się do niej nie bardzo nadaje, bo jest zbyt charakterystyczny — autor, zgadzając się na tę obsadę, po raz drugi zdradził swego bohatera.

Teatr Letni: *Fenomenalna umowa,*
komedia w 3 aktach Larry Johnsona,
przekład Andrzeja Marka,
reżyseria E. Chaberskiego
[dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 9 XII 1927]

Swego czasu nie było w Polsce większego przeciwieństwa jak: Przybyszewski i Przybylski, dostawca sielankowych, szlacheckich komedyjek, specjalista od „jasnych stron życia". Pokazuje się, że i Ameryka ma swoich Przybylskich — taki np. Johnson. Tylko że nasz stosunek do jego komedii musi być inny niż Amerykan. Tam jest on zwykłym poczciwcem ze szkoły np. Dickensa — na nas działa tak, jakby był pisarzem egzotycznym i bardzo współczesnym, ponieważ tłem jego sentymentalnych scenek (panna nienawidzi młodzieńca za to, że skrzywdził jej ojca, ale młodzieniec w przebraniu zdobywa jej serce) są interesy i wynalazki oraz ich eksploatacja. Jest to ta atmosfera dolara, która zeszłego roku kilkakrotnie biła ku nam ze sceny Teatru Letniego w paru amerykańskich komediach (np. *Tajemnica powodzenia*). Czarny charakter jest spekulantem, który chce od starego profesora wynalazcy wyłudzić wynalazek, przyjacielowi wsuwa bezwartościowe akcje itp. Komedyjka kończy się optymizmem amerykańskim: nie ten wynalazek dopisał, ale za to inny, i nadto akcje okazały się złotodajnymi. Ach, i nasi komediopisarze już podpatrzyli ten trik, [223]

wyimaginowanymi wynalazkami inżynierów zastępują własną wynalazczość i kończą swoje sztuki piękną grynderską perspektywą; właśnie dopiero co grano taką sztukę w Teatrze Małym. W. Grubińskiego *Lampa Aladyna*? Można by o tym niespodziewanym wpływie czy napływie amerykanizmu do naszej literatury — bo jest to i w powieści — pisać studia.

Mimo wspomnianej już przybylszczyzny sztuka Johnsona jest dość zręczną w efektach. Taki efekt jest np. w scenie, gdzie czarny charakter przed profesorem wynalazcą „demaskuje" bohatera, owego młodzieńca, jako tego, który go zrujnował: ale zamiast wybuchu oburzenia następuje wybuch czułości, gdy poczciwy
[224] profesor woła: „Witaj mi, synu mojego serdecznego przyjaciela, niechże cię uściskam!"

Nie wystarczyłoby jednak tej mieszaniny zręczności z sentymentalnością, gdyby nie to, że autor ukrył w swej komedyjce jeszcze pewną efektowną sprężynkę, która w każdym akcie działa z precyzyjną akuratnością. Mianowicie w I akcie bohater, brzydząc się samobójstwem, woli sobie zamówić u przygodnego bandyty zabójstwo, zapisując mu za to 1000 dolarów ze swojej polisy ubezpieczeniowej. Otóż wśród wszystkich perypetii, które potem bohater przeżywa, wciąż grozi mu ta śmierć z ukrycia z ręki bandyty i ta groźba każdemu aktowi dostarcza niejako dodatkowego napięcia — aż termin 6-miesięczny upływa i sprężyna automatycznie przestaje działać właśnie w chwili, kiedy bohater może już sypać dolarami i wykupić się.

Tym, którzy zechcą zobaczyć tę nieco filmową sztuczkę, zwracam uwagę na jeden szczegół mający wartość satyryczną. Oto mamy światek nagłych i niezasłużonych wzlotów i spadków fortuny, ale gdy bohater, ukrywając się przed policją, pracuje uczciwie

jako robotnik portowy, za sześć miesięcy ma raptem oszczędności — 36 dolarów.

Sztuczkę odegrano zupełnie dobrze i składnie. Pochwały godnym jest zwłaszcza p. Orwid w roli starego profesora. Bandytę grał p. Kurnakowicz, zawsze ciekawy.

Teatr Narodowy: *Lekarz miłości*,
komedia w 3 aktach Włodzimierza Perzyńskiego
[reżyseria Ludwika Solskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 23 XII 1927]

[226] W ostatnich czasach przeczytałem parę powieści Perzyńskiego oraz najświeższy tomik jego nowel pt. *Znamię*. Lektura prawdziwie wypoczynkowa — nareszcie coś bez tych męczących opisów przyrody, które uprzykrzają beletrystykę polską. Oczywiście, że przy tej sposobności poznałem także lepiej warsztat autora. Zwłaszcza nowele sporo mi o nim powiedziały. Wszystkie są interesujące i stoją na bardzo wysokim poziomie literackim. Cechuje je przede wszystkim przetrawiona psychologicznie znajomość warszawskiego środowiska złotej młodzieży, paskarzy, urzędników, artystów, snobów, karierowiczów, kokot i puszczających się mężatek, a także różnych oryginałów, wsadzonych, jak rodzynki, w to ciasto. Wszystko to jest przesycone atmosferą powojenną, dla której najcharakterystyczniejszym jest typ karierowicza, człowieka, który silną wolą, dobrym podstępem, premedytacją swego całego postępowania chce zdobyć wpływ, majątek, urząd, posażną pannę lub choćby mężatkę dla wygody życiowej.

A więc zdawałoby się: dobry obserwator. Tak jest, ale na tym nie koniec. Nie są to opowiadanka, lecz

prawdziwe nowele. Kończą się zawsze jakąś dowcipną, zaszpicowaną sytuacją, otwierającą nowe perspektywy. Ale tu już zaczynają się moje zarzuty. Te zakończenia nie stoją we właściwym stosunku do nagromadzonego poprzednio materiału, są mimo swego dowcipu raczej formalne i przypadkowe, naciągane. Autor dąży do sytuacji, o której się zwykło mówić: a teraz tableau! W ten sposób nowela wyradza się w anegdotę. I tak np. ze strachu przed gwałtownym mężem ona z kochankiem ucieka do Francji za fałszywym paszportem, ale na dworcu zjawia się mąż i wręcza jej resztę jej rzeczy oraz paszport prawdziwy. Rzeźbiarz chce uwieść mężatkę, w pierwszej chwili dostaje kosza, więc się lampartuje, i potem przed pijanym, wy- [227]
czerpanym, zjawia się owa mężatka i mówi: bierz mnie teraz! Prawie że są to gadki kawalerskie. Ale znakomita jest np. *Przyjacielska przysługa*, gdzie autor kreśli typ gorliwego aranżera pojedynków, idioty, który naiwnie swego przyjaciela wpędza w pojedynek pod najostrzejszymi warunkami; zakończenie — przyjaciel strzela nie w przeciwnika, lecz w aranżera — ma również wartość kawału, ale sprawia satysfakcję.

O komedii *Lekarz miłości* można na ogół powiedzieć to, że jest pełną przedniego i subtelnego dowcipu, gładko się toczy i że z przyjemnością się jej słucha. Warto na nią pójść. Tymi komplimentami załatwiona by była niejako handlowa strona sztuki i ani autor, ani ZAD nie powinni by mieć do mnie pretensyj. Teraz uwagi specjalne. Ta gładkość sztuki jest tym więcej godna uznania, że autor nie snuje jednej nici, ale kilka, wciąż na nowo czym innym wywołuje zainteresowanie. Pierwszy akt jest najbardziej jednolity i tu przeważa też sama intryga komediowa; w drugim uwagę zajmują głównie dwa dobrze nakreślone typy: przemysłowca powojennego, który uprawia ego-

izm, energię i rozpychanie się łokciami niejako programowo, i nowoczesnego arystokraty; trzeci rozgrywa się w sklepie z damską bielizną i tu załatwiają się ostatecznie porachunki — nową figurą jest tu sama właścicielka sklepu. Oprócz wspomnianych postaci dość nowych są postacie rekwizytowe: niedołężny minister i jego utrzymanka aktorka.

Ale sama fabuła? *Lekarz miłości*? Tytuł wiele obiecuje i brzmi nowocześnie. Zapowiadałoby się coś freudowskiego. I rzeczywiście, treść ma pewien związek z psychologią światka, który studiuje Perzyński. W tytułowej noweli wspomnianego już zbiorku opowiada, jak to pewien karierowicz zdobył sobie serce

pięknej milionerki, stał się jej narzeczonym, ale potem poznał manekinkę krawiecką, akuratnie podobną do tej milionerki, różniącą się od tamtej tylko drobnym znamieniem na twarzy, i tak się w tej pannie sklepowej zakochał, że nie zważając ani na jej złą konduitę, ani na swą karierę, zerwał z milionerką, a z jej sobowtórem poszedł do ołtarza. Co to może namiętność! Ileż by ten jegomość dał za wyleczenie go z tej zupełnie niepotrzebnej, bezsensownej miłości! To zapewne przyszło Perzyńskiemu na myśl i to jest tematem jego komedii. Ale niestety, i namiętność miłosna sama, i żądza wyleczenia się nie są oddane zbyt serio; autor zadowala się pomysłem raczej farsowym zamiast tęgiego pomysłu komediowego.

Przede wszystkim role są odwrócone: mężczyzna z noweli jest tu kobietą, i to już trochę nas dziwi, bo jakoś, może przesądnie, nie wierzymy, żeby kobieta chciała się na gwałt wyleczyć z miłości. Otóż jest panna sklepowa — według stanu cywilnego jest to właściwie wdówka, ma na imię Marta — która kocha się w ubogim początkującym polityku, ale chciałaby wyjść za

mąż za owego przemysłowca karierowicza, bogacza, i już zdążyła stać się jego narzeczoną. Aby się odkochać, Marta wpada na pomysł: prosi swoją przyjaciółkę aktorkę, aby rozkochała w sobie owego polityka. To się udaje w akcie I — w akcie następnym jesteśmy świadkami, jak lekkomyślna Marta zostaje ukarana mękami zazdrości, a przy tym także interes jej się nie udaje, bo przemysłowiec zwraca się z afektem do aktorki; dopiero w III akcie interwencja ministra wszystko jakoś mimo woli naprawia i rzecz kończy się perspektywą ożenku dwojga zakochanych, tj. owego młodego polityka i wdówki.

Zdaje mi się jednak, że te zawikłania erotyczne nie są tak niewinne, żeby je można tak łatwo traktować jak igraszki. Ale to jest właśnie recepta francuska: lekko brać rzeczy ciężkie i igrać z nimi, odebrać im ciężar gatunkowy. Może to jest i dobra recepta na powodzenie w Warszawie; mnie się ona nie podoba, literat poniża się do roli zręcznego kucharza i sam może mieć tylko satysfakcję kucharza. Chęć czy konieczność zarobku deprawuje pisarzy; swoje rzeczy subtelniejsze muszą oni pieprzyć i zgłupiać, a krytyk miałby tylko potwierdzać, czy aby to się udało?! [229]

Mówię dlatego o krytyku, ponieważ właśnie niedawno z okazji rzekomego niepowodzenia *Aby żyć!* Wroczyńskiego autorzy z ZAD (Związku Autorów Dramatycznych) wszczęli w jednym z pism warszawskich alarm, że to krytyka, złośliwa i niepatriotyczna, utrąca rozmyślnie sztuki swojskie. Kto był tym złośliwcem, tego nie powiedzieli (myszy, kot i dzwonek), ale w ten sposób dostało się wszystkim. To jest oczywisty szantażyk. Oni mają ambicję być kucharzami, a krytycy mają być zachwalaczami tych kucharzy, owymi wynajętymi gośćmi, którzy oblizując się w pierwszym pokoju, robią wszystkim apetyt. Pp.

autorzy napisali przy tym sporo artykulików, w których odkryli różne Ameryki. P. Krzywoszewski groził: my założymy Antykrytykę, damy wam! Ależ zakładajcie sobie — jeżeli takie banalności będziecie tam pisać, jak w tych artykulikach, to się tylko zblamujecie do reszty. Dobra krytyka bywała zawsze zarazem antykrytyką, nawet w Polsce; tylko czytelnikom „Czerwoniaka" można obwieszczać taki plan jako coś niesłychanie nowego. W czym innym tkwi sprawa — ale na to takie naiwne alarmy nie pomogą.

Wracam do sztuki. Rad bym wiedzieć, czy autor uważa powierzenie roli Marty p. Gromnickiej za właściwe, czy nie. Zdaje się bowiem, że kobieta, któ-
[230] ra wpada na tak wyrafinowany pomysł: puszczenia swego kochanka w kurs, powinna być energiczną, świadomą celu i chłodną — gdy p. Gromnicka gra miękko i lirycznie. Ale w subtelnym rysunku tej postaci leży jednak pewien liryzm rezygnacji i rozpaczy; więc może wybór nie był tak zły. Drugą zajmującą pod względem aktorskim postać, przemysłowca, grał p. Zelwerowicz; rysował ją gorliwie, to było widać, ale czy dobrze narysował? Czy energię rzeczywiście najlepiej się rysuje krótkimi, urywanymi, jakby wyszczekiwanymi zdaniami? Szablonowego ministra grał p. Solski i na szczęście nie zrobił z niego kretyna.

Rolę ponętnej artystki uwodzicielki grała p. Ćwiklińska. Ma to być niby rola tytułowa: lekarka miłości. Ale nie jest to ani trochę lekarka, raczej lekarstwo. Główną rolę ma właściwie leczona Marta. To przesunięcie ról jest charakterystyczne dla tej komedii, w której, jak mi się zdaje, rzeczy głębsze ustąpiły na drugi plan przed płytszymi, lecz popularniejszymi. W ogóle z kilku ostatnich polskich komedyj wyniosłem wrażenie, że autorzy nasi, rozpoczynając pracę,

mają zamysły większe i w lepszym gatunku, ale w trakcie pracy je redukują — nie wiem już, czy dlatego, że nie umieją sobie z nimi dać rady, czy że opanowuje ich nagła troska o kasowość.

Autora wywoływano po każdym akcie.

Teatr Letni: *Szkoła wdzięku*,
komedia w 3 aktach Alice Duer Miller
i Roberta Milton,
przekład [i reżyseria] E. Chaberskiego
[dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 31 XII 1927]

[232] Słowo „szkoła" w tytule — to mogłoby być coś ciekawego. Od czasów Moliera (*Szkoła kobiet*) i Sheridana (*Szkoła plotek*) wyszukiwanie „szkół" w życiu stało się ulubionym tematem literackim. Szkoła — albo naprawdę, albo jako satyra. Czyż nie warto by założyć np. szkoły wdzięczności, szkoły pochlebstw itp. — z drugiej zaś strony takie szkoły jako pewnego rodzaju organizowania tego, co się trudno opanować daje, mogą wywoływać różne poważne lub komiczne komplikacje. Otóż pewien młody a piękny nicpoń odziedziczył pensjonat dla dziewcząt, gdzie jeszcze uczą po staremu, to znaczy nudno, i postanawia przerobić go na szkołę wdzięku. Niech młode panienki uczą się tak, aby kiedyś umiały być miłymi żonami. „Nawet kłamać nie umiecie" — mówi im nowy dyrektor. Jednym z nowych przedmiotów są — ćwiczenia nowego rytmu życia (marsze i wydechy, coś jak mieszanina Dalcroza z yogizmem), tudzież charleston. Niemiła pedantyczna nauczycielka nie została wprawdzie usunięta, ale za to profesorami zostają weseli przyjaciele młodego nicponia. W trzecim akcie uczennice uchwalają hasło: „Żądamy kategorycznie uświadomienia". Nawiązują

się różne romansiki z profesorami, owa pedantka ma dosyć sposobności do stwierdzenia, że za tydzień wszystko zostało przewrócone do góry nogami.

Na czym to się kończy, nie mógłbym powiedzieć, bo cała rzecz jest w ogóle dość chaotyczna i bezsensowna. Ale zapewnić mogę: bardzo przyzwoita, po angielsku, mimo romansików. Nie ma nic ze skandalików, jakie się niekiedy dzieją po gimnazjach żeńskich: np. we Lwowie był taki skandal, że pewien profesor przyrody aplikował uczennicom u siebie w domu homeopatię. Ale pomimo pozorów przyzwoitości jest lekkie zadrażnienie — obłuda angielska w połączeniu ze sprytem robi tu rzecz swoiście pikantną.

Jak już zaznaczyłem, sztuka jest bezsensowną [233] — można by nawet rzec: idiotyczną. Nic nie jest przeprowadzone ani pokazane: jeżeli satyra, to nie wiadomo na co. Może dla Anglików czy Amerykanów są w tej komedyjce jakieś pedagogiczne objawienia: my w Europie przerobiliśmy to już dawno (Ernsta *Flachsmann wychowawca*, Kaweckiego *Szkoła*). Ale myślę, że i tam purytanizmu w szkole jest już niewiele.

Jeżeli mimo to *Szkoły wdzięku* słuchało się z pewną przyjemności, to dlatego, że apeluje ona do pewnych, bardzo gotowych już i łatwych dyspozycji w duszy słuchacza. Na scenie mamy wciąż jakiś sympatyczny zgiełk: to jakąś cyganerię, to obrady pensjonarek w szkole, to znów sjestę tychże pensjonarek nad morzem w koszach, ich ukrywanie się po koszach i w krzakach, no i ciągle się czeka — daremnie — na coś pikantniejszego. Ta komedyjka genialnie czy naiwnie urąga wszystkim regułom i doświadczeniom dramaturgicznym. Akcja żadna, ale jest miło. Panuje trochę atmosfera filmu. Może do tego przyczyniła się i reżyseria, w zasadzie zła, w praktyce doskonała. Hałas taki sam jak w *Wojna wojnie* Nowaczyńskiego. Pisk

kobietek. Nie słychać słów. Coś tam prawi piękny dyrektor, p. Różycki, ale go zagłuszają studentki i publiczność bije za coś brawo. To nie sztuka dramatyczna, ale jakiś byt, obraz z żyjącego środowiska, kobietowiska. Są to narodziny nowej sztuki albo zupełny rozkład starej, upadek na poziom cyrku, barbarzyństwo, rewolucja, dziwaczna i pouczająca.

Teatr Polski: *Moralność pani Dulskiej*,
tragikomedia kołtuńska w 3 aktach
Gabrieli Zapolskiej
[reżyseria Jerzego Leszczyńskiego,
premiera 31 XII 1927]

Że to nie była premiera, lecz wznowienie rzeczy znanej [235]
i mającej już pewną ustaloną opinię, to się czuło w sposobie wystawienia: podkreślono kołtuństwo grubymi liniami. Zwłaszcza uczyniła to pani Słubicka w roli głównej, wybierając sobie za model matronę napuszoną i wielce krzykliwą. Była w tym gatunku (indyczka) wyborna, ale czy taką ma być Dulska koniecznie? We Lwowie swego czasu Gostyńska zrobiła z niej zakłopotaną, gderliwą matkę (więcej kura). Ostatecznie każdy aktor gra według swej indywidualności. I tak p. Fritsche jako Dulski był zgaszonym starcem, Fiszer we Lwowie był wystraszonym zwierzęciem w klatce — zwłaszcza w spacerze naokoło stołu — nie mówił nic, bo tak jest w roli, ale za to świetnie łypał oczyma, właśnie jak ów zwierz pod batem poskramiacza. Takie „tradycje" właściwie nie powinne by iść na marne. Natrętnie grała Hesia, zupełnie dobrym był p. Leszczyński. P. Malicka wypełniła swoją rolę przesłodzoną już przez autorkę. P. Pancewiczowa jako Hanka w ostatnim akcie nie zdobyła się na rozpaczliwy okrzyk skrzywdzonej Kaśki Kariatydy. Publiczność bardzo nieinteligentnie podkreślała oklaskami komiczne efekty uboczne.

Na tym można by zakończyć sprawozdanie, gdyby nie pewien wewnętrzny obowiązek i kłopot, jaki odczuwam, aby zrewidować dotychczasowy sąd o tej sławnej sztuce. Nie tylko uchodzi ona za arcydzieło komedii, lecz nadto jest wszystkim potrzebna dla oznaczenia pewnego typu i pewnego sposobu bytowania: Dulski, dulszczyzna, dulszczęta, a więc filister, kołtun, dusza małomieszczańska itp. Zwłaszcza są te terminy potrzebne dziennikarzom i publicystom. Miejsce geograficzne tej komedii w naszej literaturze jest w pobliżu *Wesela* i także w pobliżu dzieł Przybyszewskiego z ich krzykiem duszy tonącej w błocie filisterstwa.

Ale wystawcie ją za granicą — tam będą się tylko
[236] dziwić, że taki utwór mógł w Polsce odegrać tak pedagogiczną rolę, bo tam już dawno to przerobiono...

Najprzód: żaden wynalazek, żadne odkrycie duszoznawcze ani socjologiczne. Tylko — przezwisko. Niewątpliwie to dzieło wynikło z prawdziwej pasji satyrycznej, a więc jest do pewnego stopnia dziełem natchnienia. Jakiego? Przede wszystkim dziennikarskiego. Sam tytuł jest już felietonowy i odwołuje się demagogicznie do pewnej megalomanii u widzów: ja nie jestem jako tamci... Sugeruje obelżywą nazwę, a w tej nazwie — nowy szablon. (Nazwa zresztą jest skróceniem z „safandulskiego", więc znów nic tak niesłychanie nowego, jak twierdzą niektórzy). Jeden dziennikarz napisał: „Dulscy z widowni przypatrują się Dulskim na scenie" — i mniemał, że już wdrapuje się na szczyt satyry. Ale łatwość stosowania przezwiska nie stanowi o niczym. To jest tylko okazja dana ludziom wykształconym, aby na chwilę mieli rozkosze ulicznika...

Jest doskonały aforyzm literacki, zarazem ostrzeżenie: „Man merkt die Absicht und man wird verstimmt" (gdy odbiorca miarkuje z góry pewien zamiar

autora, odgaduje jego zasadzki, to się boczy i zniechęca; odbiorca woli być zaskoczonym, niespodzianki, ale uzasadnione i tajnie dobrze przygotowane, są od dawna jedną z najlepszych recept w dramaturgii). Ale ten aforyzm u nas często nie sprawdza się w praktyce. Słuchacze, czytelnicy są tak niewrażliwi, że największe powodzenie miewają właśnie sztuki, w których zamiar wyłazi jak szydło z worka, nie sugestywnie, lecz natrętnie. Zapolska, dobra felietonistka (w „Słowie Polskim" pisywała felietony pt. *Przez moje okno*), potraktowała swoją sztukę jak ilustrację do felietonu. Wszystko w niej rozwija się programowo, młody Dulski mówi kawałkami felietonu: „urodziłem się już dulskim, kołtunem, siostra moja będzie rodziła dulskich" — więc od razu jakby już znał sztukę, w której występuje. Trzeba być gruntownie literatem, aby wyczuć te literackie nietakty. Zresztą w zasadzie nie jestem przeciw jawnej tendencji w sztukach, o ile gdzie indziej tryska prawdziwa odkrywczość. [237]

Zapolska jest dobrą obserwatorką życia, ale jej naturalizm wynika głównie z żądzy kompromitowania ludzi, jest trochę paszkwilizmem. Drugim, jeszcze głębszym źródłem jej natchnienia w *Moralności pani Dulskiej* była nienawiść kobiety, która miała życie dosyć awanturnicze i urozmaicone, do tzw. kobiety porządnej i prowadzącej życie uregulowane. Dlatego nadaje pani Dulskiej z lubością cechy aseksualne i antyestetyczne. „Kobieta uczciwa nie potrzebuje mieć czystej bielizny dla męża" — twierdzi pani Dulska. A gdy kuzynka wyraża podejrzenie, czy to może nie sama pani Dulska zamierza wyprawić chrzciny, odpowiada ona: „Nam już dawno takie głupstwa z głowy wywietrzały". To jest rys bardzo dobrze uchwycony — szkoda, że mało rozwinięty. Swego czasu nie pominął go także Konar w znakomitej swojej powieści *Sio-*

stry Malinowskie, gdzie atmosfera dulszczyzny została uwieczniona o wiele dawniej i lepiej. Faktycznie niektóre starsze matrony, zahukane przez życie, małoduszne, walczące bezradnie z codziennymi drobiazgowymi przeciwnościami, tracą czar kobiecy, obojętnieją dla spraw erotycznych, które w każdym przekroju życia bywają pewnego rodzaju ekstrawagancją, i chociaż są mężate i dzieciate, rozmawiają i zachowują się jak stare panny. Jedynym śladem ich seksualizmu bywała wtedy jego inwersja (odwrócenie): nienawiść do swobodniejszych form erotyzmu, do hulanek, do aktorek, do książek śmiało ujmujących sprawy erotyczne (to jest główna ostoja konserwatyzmu literackiego w Polsce), a po-
[238] tem w ogóle do wszystkiego, co jest nowe i śmiałe, a więc także — jak to Zapolska bystro podpatrzyła — do socjalizmu. Zapewne jedna taka „pani starsza" dała się ostro we znaki autorce, i w odwet za to została w formie dramatycznej wyszturkana i opluta.

Charakterystycznym pendant do owego odwetu Zapolskiej był inny epizod literacki, nie pamiętam, o ile równoczesny: na jubileuszu Orzeszkowej Nałkowska w imieniu młodszego pokolenia kobiet odczytała manifest głoszący emancypację innego rodzaju niż ta, która była ideałem Orzeszkowej — manifest ten wywołał podówczas wielkie zgorszenie. Miał on jednak znamiona czysto ideowe, gdy dramaturgiczny protest Zapolskiej dyktowany był zemstą, i to nietwórczą, i wskutek tego wyszedł daleko poza cel. Typ Dulskiej (który zresztą nie tylko do niej należał; patrz znany wiersz Boya o „starszej pani" w *Słówkach*) został przez nią — tak mi się zdaje — okropnie sfałszowany, a raczej pomieszały się w nim dwa odmienne typy.

Pani Dulska ma sporo cech sympatycznych. Zapobiegliwa, oszczędna aż do skąpstwa, pracowita — choć jej prace mają ciasny zakres, energiczna, przy tym ko-

chająca matka. Zrzędność i krzykliwość czynią, co prawda, te wszystkie zalety nieapetytnymi, ale i to są łatwo przebaczalne nawyczki, wytworzone przez codzienną mozolną walkę o przeprowadzenie pewnego domowego regulaminu wśród elementów uprawiających bierny opór. Otóż, aby ją zohydzić, Zapolska dodaje jej kilka cech nikczemnych. Jej drobiazgowe skąpstwo staje się oszustwem (córce każe w tramwaju skulić się, aby mniej płacić za bilet), wynajmuje w swej kamienicy mieszkanie kokocie; toleruje umizgi syna do służącej, aby panicz miał wygodę i nie potrzebował lampartować się poza domem.

Niewątpliwie taki podły osobnik mógł istnieć, ale ponieważ tu chodzi o typ, o wierność i konsekwencję tego typu, pozwalam sobie twierdzić, że tu pomieszano dwa typy odmienne. Małomieszczańska pani Dulska, typ bardzo galicyjski, była — w rzeczywistości, nie u Zapolskiej — osobą wciąż upokarzaną przez życie; mogła się dopuszczać drobnych oszustw tramwajowych, bo to było i jest w zwyczaju — jak swego czasu zwyczajem była fałszywa fasja (o czym pisał raz prof. Baudouin de Courtenay) — ale zarazem była osobą bezwzględnie i nieobłudnie pobożną, dbała o swoje dobre imię i nie byłaby się odważyła na takie wyrafinowane szelmostwo, jak żeby kokocie mieszkanie wynajmować i dla niepoznaki zarządzić, aby dorożki z gośćmi tej kokoty zatrzymywały się o parę domów dalej. Nie byłaby tego nigdy uczyniła już choćby wskutek owej zawiści seksualnej, o której była mowa w poprzednim felietonie, zawiści połączonej z niesłychaną wzgardą dla takich upadłych „istot".

Typ, który tu Zapolska wmieszała, należał właściwie do małej burżuazji, nie tyle polskiej, ile raczej żydowskiej, tej na dorobku, przeto nie pogardzającej żadnymi środkami. Polskie małomieszczaństwo w Gali-

cji, skazane na wegetację, pochodzące w znacznej części z warstw zdeklasowanych, nie miało wcale tego tupetu życiowego, tej arogancji i uświadomienia, jakie cechują panią Dulską Zapolskiej. Zdaje się, że oprócz wzoru żydowskiego autorka posługiwała się także modelem znanym jej z czasów pobytu we Francji: episjer, który dorabiał się majątku zarówno pracą i oszczędnością, jak zdzierstwem, a potem subskrybował dla starego caratu owe pożyczki, których dziś bolszewicy nie chcą spłacić. Ten episjer ze swoją przedsiębiorczością, ze zdolnością organizowania i wyzyskiwania swej pracy, a nawet ze swoją bezceremonialnością i rozpychaniem się powinien był stać się dla drobno-
[240] mieszczanina polskiego do pewnego stopnia ideałem. Przynajmniej zbierał majątek. A w poczuciu swego dobrze zagospodarowanego życia mógł sobie pozwolić na niejedno odchylenie od obyczaju i nakazu bożego, na które polski mieszczuch pozwolić sobie nie mógł, gdyż chciał przynajmniej z Bogiem żyć w zgodzie.

Mama Dulska — w komedii — toleruje romans syna ze służącą, ale wszakże w *Łuku* Kadena-Bandrowskiego opowiedziane jest, że nie jakaś Dulska, lecz rodzice bardzo wykształceni i wyjątkowi dla wygody swego syna skauta zastawiają sidła na panią Marysię, której mąż poszedł na wojnę. Jest to fakt z pewnością oparty na jakimś autentycznym zdarzeniu. Jakkolwiek szelmowskim jest postępek mamy Dulskiej, o ile chodzi o ofiarę, ale świadczy o pewnym wyrafinowaniu zapobiegliwości macierzyńskiej. Polskie mamy Dulskie wcale się dawniej nie troszczyły o życie płciowe swych synów po prostu dlatego, że były na to za głupie i za tchórzliwe. Nie wiedziały, co z tym fantem zrobić, i wolały go nie tykać — lub też poprzestawały na ogólnikowym straszeniu synów, że im... szpik wyschnie (i po części nawet w to same wierzyły). O tyle

też mama Dulska dramatu jako Polka jest nieprawdopodobną.

Znałem jedną matkę, która przez szczere rozmowy z synem, przez korespondowanie z nim, wnikanie w jego życie duchowe i wzbudzanie w nim idealizmu potrafiła go utrzymać nie tkniętym młodzieńcem aż do czasu, kiedy się ożenił. Niestety, to była matka Żydówka. O Polkach nic podobnego nie słyszałem.

Jestem skłonny nawet w takich szczegółach, jak pilnowanie spacerów Dulskiego po pokoju, regulowanie jego porcji cygar, upatrywać zmysł porządku — nie bardzo polski. Polska madame Dulska — a znałem ich z tuzin — była osobą bardzo roztrzęsioną, niesystematyczną i życiowo nierozgarniętą. [241]

Na podstawie tej analizy twierdzę, że komedia Zapolskiej, która przecież stoi naturalizmem, jest wprawdzie dziełem znamienitym, ale nie tym, za które ją uważają. Nie ma tu polskiej pani Dulskiej. Dulska Zapolskiej to baba kuta na cztery nogi, mająca swój program, swoją filozofię i swoje kanony moralne — gdy polska Dulska rzeczywista właśnie odznaczała się tym, że brak jej było zupełnie uświadomienia swoich zasad, wolała usypiać swe sumienie, bo to dla oportunizmu życiowego było najwygodniejsze. A nawet jeżeli uwzględnimy, że dramaturg ze względów technicznych musi swoich bohaterów wyposażać w większe dozy świadomości, niż się to w życiu zdarza, bo musi przecież i skracać, i dawać namiastki tego, co w życiu nie bywa dopowiadane, nawet i wtedy można zakwestionować nie stopień, ale samą treść uświadomienia, jako właśnie zanadto — jak na te sfery — rewolucyjną, ambitną i wyjątkową.

Sądzę, że tej próby rewizji nie weźmie mi nikt za złe. Przydałaby się ona może i innym dziełom „der Gräfin Zapolska", nawet tym, które za granicą miały

powodzenie. Do tych należy np. *Tamten* (grany w Wiedniu pt. *Die Warschauer Zitadelle*), którego Brzozowski raz w rozmowie ze mną nazwał dziełem „plugawym" — z jakich powodów, tego nie wiem.

Teatr Letni: *Serce matki*,
obraz w 5 aktach Henryka Zbierzchowskiego
[reżyseria Władysława Lenczewskiego,
premiera 5 I 1928]

Pierwotny tytuł tej sztuki, przeznaczonej dla dzieci, *Orlęta*, skonfiskowała cenzura z tym uzasadnieniem: aby nie wzniecać nienawiści plemiennych. W akcie 4 straszny smok oblega gród, w którym znajduje się księżniczka Leopolia (jej imienia nie skonfiskowano) — tym smokiem mieliżby być Ukraińcy? Orlęta to 7 chłopców, synów drwala, którzy tu przyjeżdżają w bucie siedmiomilowym zabranym strasznemu królowi ludożercy Ham-ham. Najmłodszy, Tomcio, podaje radę, żeby smokowi dać cielęciny zatrutej — to skutkuje, jak skutkowało jeszcze za czasów Kraka. Na domiar chłopcy uzbrajają się w hełmy i piki i pomagają rycerzom zakłuć smoka. [243]

Żałuję bardzo, że mój kolega ze Lwowa, p. Zbierzchowski, bardzo uzdolniony, lecz dosyć zmarnowany poeta, nie miał ambicji, żeby dokonać wyłomu w szablonie sztuk dla dzieci, i znowu potraktował je owym dopingiem patriotycznym i wojskowym, który może był niezbędny przed wojną, ale dziś, gdy w szkołach mamy kursy przysposobienia wojskowego i wszelkie sporty są dla młodzieży otworem, na scenie jest zbyteczny. Raczej należałoby pomyśleć, czym by nakarmić

smoka szowinizmu, aby zdechł radykalnie. Raczej należałoby dzieci pouczać, co to znaczy wolność, ku czemu ona jest i jak jej używać można, i w tym będzie lepsza rękojmia obrony kraju niż w różnych „huzia!". Nauka o wolności wyda lepsze rezultaty niż koszarowa tresura czupurności wojennej — z całkiem innym uczuciem śpiewa się „allons enfants de la patrie" (chodźmy, dzieci ojczyzny), gdy się z tym wiąże „contre nous de la tyrannie" (przeciw nam tyrani)...

Tomcio to nieznośny mikrus, wścibski, przemądrzały — to ma być wzór dla dzieci? Może w czasie wojny taki się przyda doskonale, ale w czasie pokoju powinien dostać w skórę. Jeden z moich kolegów dziennikarzy miał takiego synka i skarżył się: gdyby to nie był mój syn, to powiedziałbym o nim, że to jest arogancki Żydek...

Zresztą sztuka Zbierzchowskiego ma wiele zalet: ładny i łatwy wiersz oraz dużo poezji i humoru. Początek jest dobrą parafrazą *Jasia i Małgosi*; doskonały jest epizod z królem ludojadem. Śpiewy i tańce dziecięce urozmaicają przedstawienie. W roli Tomcia olśniewał malutki Chomentowski — polski Coogan teatralny, odkryty niedawno, podobno wśród wychowanków baletu.

Jubileusz Mieczysława Frenkla

[245] Wczoraj w Teatrze Wielkim uroczyście obchodzono 50-lecie pracy aktorskiej Mieczysława Frenkla. Urodzony w 1859 r. w środowisku ziemiańskim, po ukończeniu gimnazjum jakiś czas pracował na roli, potem studiował medycynę, wreszcie w 1878 wstąpił do szkoły dramatycznej. Zaangażowany został najpierw do teatru w Krakowie, gdzie wnet grywał role pierwszorzędne; potem pracował we Lwowie, a od roku 1890 w Warszawie, występując przeważnie w komediach. Trwałe powodzenie i popularność komedii polskich Fredry, Blizińskiego, Bałuckiego zrosło się z nazwiskami najlepszych aktorów polskich, wśród nich Mieczysława Frenkla. Świetne były też jego kreacje w sztukach Moliera, Sardou, jako Cyrana de Bergerac, w sztukach Krzywoszewskiego i wielu autorów polskich nowszej daty.

Postać olbrzyma, duży nos, łagodny a wnikliwy głos, naturalne ruchy i to umiarkowanie w grze, które nie jest brakiem temperamentu, lecz umiejętnym spożytkowaniem go — takim jest Frenkiel w tradycji i rzeczywistości, filar polskiego repertuaru komediowego, chluba Warszawy, legendarny kontuszowiec, kwinte-

sencja szlachetczyzny polskiej na scenie. Gdyby Zagłoba miał się kiedy ucieleśnić, wybrałby sobie niechybnie postać Frenkla jako ziemską powłokę. W ostatnich czasach kinematografiści zabiegali nieraz o to, aby na taśmach swoich mieć także trochę Frenkla gwoli atrakcji. Zasługa, talent, sława, sympatia, nagroda — szczęśliwy jubilat!

Ja Frenkla znam bliżej dopiero od niedawna. Najwięcej mi się podobał w roli nie komediowej, lecz tragicznej: w *Żeglarzu* Szaniawskiego. Pomyślałem sobie wówczas, czy nie został w nim pogrzebany talent tragiczny na miarę Levinskiego, czy Warszawka nie oswoiła sobie i nie ugłaskała tego olbrzyma, aby swój wigor wyładowywał w rolach różnych gwałtownych poczciwców polskich. Czemuż dramat i komedia polska nie stały na tej wyżynie, aby dla Frenkla stworzyć role wyższe, jakiegoś polskiego choćby Cyrana, aby z Frenkla wydobyć maksimum tego, co by był jego talent mógł dać!

Teatr Praski: *Niezwykłe przygody pana Scroodge*,
według powieści Karola Dickensa
opracował Wiktor Brumer
[reżyseria Wacława Radulskiego,
dekoracje Władysława Jasieńczyka-Jabłońskiego,
premiera 17 I 1928]

Oryginalne przedstawienie daje Teatr Praski. Gra przeróbkę z powieści, ale nie taką zupełnie udramatyzowaną, jak dawniej grywano przeróbki z *Wołodyjowskiego*, *Chaty za wsią* itd. Przerabiacz nie usiłował zatrzeć powieściowego charakteru w utworze Dickensa, połączył powieść z dramatem. Przed rampę występuje aktor, opowiada coś publiczności słowami Dickensa, w stosownej chwili podnosi się zasłona i na scenie już odgrywa się ciąg dalszy. Sceny dramatyczne są niejako ilustracjami do recytowanej powieści, czasem zaś recytator komentuje scenę dramatyczną równocześnie z rozgrywaniem jej na scenie. Wrażenia artystycznego wcale to nie psuje. Nawet gdy recytator, wracając przez scenę do siebie, gasi lampę elektryczną na pulpicie Scroodge'a, nikogo to nie razi. Przecież to wszystko nie jest ważne, ważna na scenie jest ciągłość poezji, nastroju, wrażenia.

Poniekąd mieliśmy już w Warszawie takie dwa eksperymenty: z *Różą* i *Dziejami grzechu* Żeromskiego. I tam były wkładki recytacyjne. W sposób zasadniczy dokonał eksperymentu dopiero dyr. Brumer. Szkoda tylko, że przeróbka literacka nie stoi na wyso-

kości zadania teatralnego. Zbyt wiernie trzyma się Dickensa, jest dość mechaniczną. Temat, owszem, nadawał się do eksperymentu, ale należało zrobić pewne adaptacje wynikające z natury tematu.

Treść jest taka, że pan Scroodge, bogaty skąpiec, w wilię Bożego Narodzenia widzi kilka duchów: ducha swego zmarłego wspólnika, ducha przeszłości, ducha świąt Bożego Narodzenia i ducha przyszłości; one go upominają, pokazują mu jego lata dziecięce i młodość, prowadzą go do domów ludzi dobrych i ubogich, miękczą mu przez to serce i leczą ze skąpstwa. Treść wzruszająca i pedagogiczna. Dickens ze swoją prostotą, serdecznością i siłą przekonania nadaje się
[248] bardzo do popularyzacji dramatycznej. Kino już od dawna jego dzieła eksploatuje.

W filmie sceny wspomnieniowe są bardzo częste. Ktoś opowiada coś z przeszłości i natychmiast ukazuje się odpowiednia akcja, jednakże bohater tej akcji nie ukazuje się równocześnie z opowiadającym. Tu sprawa jest odmienna: Scroodge wraz ze swoimi duchami jest obecny przy wszystkich scenach, które mu pokazują, jest współaktorem, wzrusza się, płacze, przemawia, komentuje — nie jest tylko widzem. Tymczasem przeróbka i reżyseria potraktowała go jako widza; kołace się on z jednego kąta w drugi, staje tuż przy ścianie, patrzy i czasem coś mówi. Nie uwzględniono w dostatecznej mierze ścisłej relacji dramatycznej między tym widzem a tym, co on widzi. Tę relację trzeba było wzmocnić, choćby nawet kosztem przekręcenia i zmienienia tekstów Dickensa. Ale Dickens nie jest dla nas Wyspiańskim ani Mickiewiczem, o jego krzywdę nikt się nie upomni, zresztą nie byłaby to krzywda. Otóż o ile Scroodge mógł trochę brać udział w scenach, które mu pokazują, o tyle efekt był bardzo dobry i wzruszający,

tym bardziej że p. Leszczyc grał Scroodge'a z przejęciem się.

Samych tych scenek było cokolwiek za dużo i nie miały dostatecznej własnowartości dramatycznej (np. krótka scena, w której Scroodge widzi siebie jako Robinsona) ani swego specjalnego wdzięku, który daje np. perspektywa lat minionych. Można było ten wdzięk forsować środkami zewnętrznymi: różowym światłem, jakimiś ramami, podwyższeniem tylnego planu, wierszem, muzyką — ale zdaje mi się, że teatr przekracza wtedy swoją kompetencję. Tak samo zresztą jak kino.

Pisałem już niejednokrotnie o „rezerwatach wyobraźni", to znaczy o dziedzinach duszy, które poddają się tylko działaniu poezji. Wyobraźnia pożąda obrazów złożonych, wieloznacznych, przenikających się wzajemnie na sposób snu. Nowoczesna mania kiniarzy i reżyserów teatralnych, aby wszystko „realizować", zupełnie mija się z celem i jest barbarzyństwem. Wywlekać na wierzch wszystko, co jest delikatne i dyskretne, kaleczyć, osłabiać, upraszczać, degradować — pod pozorem, że się arcydzieła sztuki epickiej, a nawet ballady na gwałt „realizuje", popularyzuje, wskrzesza — wątpię bardzo, czy to jest zgodne z ideologią proletariacką. Jeżeli te dzieła mają umierać, to ich sarkofagami niech pozostaną książki, a nie zwitki filmowe. Teatr, który pod tym względem idzie za filmem, sam się degraduje. A potem się mówi o upadku współczesnego teatru!

To na marginesie. Wracając do sztuki granej w Teatrze Praskim, radzę każdemu zobaczyć to, co w niej jest dobre i ciekawe, a jest tego sporo.

Teatr Sensacji: *Nieuchwytny*,
sztuka Edgara Wallace'a
w 4 aktach (6 odsłonach)
[przekład Niny Niovilli,
dekoracje Aleksandra Kobrynia,
premiera 21 I 1928]

[250] Ta sztuka jest jak dość dobra anegdota niedobrze opowiedziana. Pytanie: gdzie jest „nieuchwytny", zamienia się wnet w pytanie: kto jest „nieuchwytnym"? Bliss? Doktór? A może adwokat-paser lub jeszcze kto inny? Podobno w powieści, z której tę sztukę przerobiono, wnet się przeczuwa, że doktór; tam np. wie się, że dopiero niedawno jest zatrudniony w policji, a tu dowiadujemy się o tym dopiero w ostatniej odsłonie, więc nie mamy żadnych przesłanek do kombinowania, domysłów i pozbawieni jesteśmy głównej przyjemności: przeczuwania niespodzianki, dreszczyku, że zbliża się coś nieuchronnie. Starą receptą w dramacie jest, że niespodzianka powinna rzucać z góry swój cień. Tutaj zamiast niespodzianki dominuje zgadywanka: ten czy tamten? Można zakłady robić. Może to jest najnowsza metoda robienia sensacji: zupełne jej zintelektualizowanie, zdarcie z niej tzw. gęsiej skórki, ale dawne były lepsze. Zresztą nie potrzeba przypuszczać aż metody w tym, co po prostu da się wytłumaczyć niezręcznością. Taki sam ambaras mieliśmy ze sztuką spirytystyczną graną swego czasu w Teatrze Małym (z panią Broniszówną).

Tylko jeden dość nowy trik jest w tej sztuce: gdy już „nieuchwytnego" aresztują, powiada on do swej kochanki: Pamiętasz, o co cię prosiłem niegdyś, żebyś zrobiła, gdy zostanę uwięziony?

Ona strzela do niego, on pada na ziemię, policja rzuca się na nią, aby jej wyrwać rewolwer, a tymczasem bandyta wstaje i ucieka — rewolwer był nie nabity. Ale już w którymś z filmów z Harrym Peelem widziałem coś podobnego. W ogóle, zdaje mi się, że teatralny dramat sensacyjny przebywa kryzys wskutek konkurencji filmu. Trzeba i tę fabrykację ulepszyć, pogłębić. Może by w Polsce też się znaleźli dostawcy na ten towar?

O wykonaniu można powiedzieć, że zapewne poprawi się ono na dalszych przedstawieniach. Bez zarzutu grali pp. Daszewski, Hryniewicka.

Teatr Polski: *Juliusz Cezar*,
tragedia Williama Szekspira,
przekład Adama Pajgerta,
reżyseria L. S. Schillera,
dekoracje i kostiumy Karola Frycza,
muzyka Jana Maklakiewicza
[premiera 21 I 1928]

I

[252] W gimnazjum uczono mnie, że głównym bohaterem tej tragedii jest Brutus, a jej ideą to, że Brutus jest ofiarą tragicznej pomyłki: zabił swego przyjaciela Cezara, by ratować republikę, ale nie zabił cezaryzmu, który już się zakorzenił, już stał się „koniecznością historyczną" i „musi" przeto zwyciężyć przestarzały republikanizm. Ta zemsta pogwałconego przez Brutusa ducha historii wyraża się podwójnie: 1) duch Cezara, już nie abstrakcyjny, ale spirytystyczny, niesamowity, nawiedza Brutusa w namiocie i grozi mu: zobaczymy się pod Philippi! 2) bezpośrednio ujawnia się on w tym, że lud, w tym wypadku motłoch rzymski, po zgonie Cezara ugłaskany i pozyskany szlachetną mową Brutusa, za chwilkę ulega podburzającej mowie Antoniusza, żałuje Cezara i zwraca się przeciw spiskowcom.

To wyjaśnienie idei *Juliusza Cezara*, zawarte w szkolnym wydaniu tej tragedii, oparte było z pewnością na jakimś komentarzu niemieckim, który znowuż natchniony był duchem ówczesnej historiozofii niemieckiej, Heglów, Treitschków itd. Czy Szekspir miał taką ideę, choćby intuicyjnie, choćby w przeczu-

ciu? Dziś bardzo o tym wątpię. Nie można traktować Szekspira jako tylko prekursora dramaturgów 19 stulecia. Miał on swój własny sposób komponowania i własną ideologię dramaturgiczną, niepodobną do naszej. Dlatego jest taka wielka przepaść np. między jego Hamletem a tym Hamletem, który sobie na jego rachunek wyfantazowali literaci wieku 19 (choćby i Wyspiański). Dla Szekspira klęska Brutusa nie była upadkiem formy politycznej, tylko bezpośrednim wynikiem intryg Antoniusza.

Że tak jest, tego dowodzi sposób, w jaki Szekspir traktuje lud. „Lud" jest dla niego po prostu tylko „tłumem", „motłochem". Znane jest płytkie dzieło Le Bona o tłumie; nie wyszedł on poza orientacje Szekspira. Może kiedy któryś inteligentny literat napisze monografię o traktowaniu ludu i tłumu przez dramaturgów — i filmiarzy — temat bardzo wdzięczny, zwłaszcza że dziś zaznacza się w uczuciach poetów dla tłumu stanowczy zwrot. Otóż Szekspir patrzy na tłum jak arystokrata: pogardza nim, czasem wyróżni w nim jakieś jednostki, tej każe dowcipkować, owej każe być głupim, lecz poczciwym obywatelem, innemu lub innej plotkować lub wybuchać rynsztokową połajanką itp. Zawsze jednak, gdy nawet różniczkuje, widać, że — raczy. Raczy zniżyć się, lecz nie bardzo odróżnia Wojtka od Pietrka i wnet zapomina. Wyróżnione jednostki chowają się potem w jednolity „motłoch" i rozpływają się w nim. (Tę metodę naśladowali potem wielokrotnie niemieccy dramaturgowie 19 stulecia; o innych nie wiem; we *Wrogu ludu* Ibsena tłum jest traktowany wnikliwiej, tak samo w *Tkaczach* Hauptmanna). Całość tłumu to jest żywioł zmienny i nikczemny. Tak potraktował Szekspir tłum w *Koriolanie*, a więc w dramacie z pierwszych czasów republiki rzymskiej, kiedy ona jeszcze nie była skorumpowana;

tak samo traktuje go w *Juliuszu Cezarze*, kiedy republika rzekomo była już nie na czasie. Gdyby był Szekspir tragedię Brutusa pojmował jako wynik anachroniczności Brutusa, niby że Rzym ówczesny wymagał już jedynowładztwa, byłby może nakreślił szerzej środowisko obyczajowe, wojskowe, kulturalne, polityczne, w którym się spiskowcy obracali, i pokazał, że to środowisko musiało w ten, a nie inny sposób reagować na czyn Brutusa, wchłonąć go w siebie jak bagno. Ale od takich myśli był Szekspir daleki, jego interesowała głównie tragedia ludzka, a nie polityczna, ścieranie się charakterów i namiętności, a nie bezimiennych potęg czy prądów historycznych.

[254] Powyższe rozważania były bardzo ważne dla oceny sposobu, w jaki wyreżyserowano w Teatrze Polskim tragedię Szekspira, zwłaszcza jej główną scenę: mowy Brutusa i Antoniusza na forum. Dawniej kładziono nacisk na same mowy, czyniono z nich popisy deklamacyjne — oczywiście z uwzględnieniem charakterystyki obu tych panów. Dzisiaj, zgodnie z duchem czasu, musieli się uwagą widzów i słuchaczy podzielić z tłumem. U Szekspira w tekście tłum tylko chwilami coś wykrzykuje, daje oznaki uciechy, oburzenia lub aprobaty — ale w ogóle jest raczej tłem niż aktorem. Ale dziś reżyser wysuwa tłum prawie na pierwszy plan, korzysta z każdego słowa tekstu, aby na jego podstawie tłum zróżniczkować, wyodrębnić w nim pewne jednostki, wywołać wrażenie, że ten tłum kotłuje, kłóci się między sobą, waży jakieś decyzje, myśli.

Ale nasz reżyser, p. Schiller, zrobił to po swojemu, mniej więcej w ten sposób jak w *Róży* Żeromskiego. Rozmieścił tłum po malarsku — i symetrycznie naokoło mówców, kazał grać rękom, wyciągać się unisono i także wołać unisono na przemian z szmerem, wrzeniem, ogólną debatą i kłótnią. Wszystko to

było zrobione doskonale. Był np. moment, w którym tłum przeszkadzał Antoniuszowi, psuł mu jego mowę, a potem się uspokajał — a więc zachowana została psychologia wiecowa. Zgodnie z tym także obie wielkie mowy nie były osobnymi blokami deklamacyjnymi, lecz wiązały się z grą tłumu w całość. Po części pozbawione zostały przez to patosu, ale były prawdziwsze. Rozmyślnie pocięto je na cząstki. Obaj artyści grający główne role, p. Adwentowicz jako Brutus i p. Leszczyński jako Antoniusz, dostosowali się posłusznie do tych intencyj reżysera. Czy to było efektowniejsze niż sposób dawny? Na to nie mogę odpowiedzieć zasadniczo, ponieważ dobrą ideę reżysera zamącił jego indywidualny znany kaprys: rytmizowanie, skanzja. [255] Ten tłum od czasu do czasu, zwłaszcza zaś przy końcu, popada w rytmiczne wykrzykiwanie różnych „preczów" i „śmierciów" niby tłum operowy (np. na końcu II aktu *Sprzedanej narzeczonej*), co, moim zdaniem, wywiera opaczne wrażenie. Domyślam się intencyj reżysera: zbytnia wierność psychologiczna sceny wiecowej miała zostać zrównoważona niejako stylizacją rytmiczną, aby broń Boże nie było naturalizmu. Swego też czasu udał się p. Schillerowi w *Nie-Boskiej* rytmizowany okrzyk tłumu: „Chle-ba", ale tam rozchodziło się o krzyk tłumu organizującego się i nie było tego dobrego tak dużo, jak tym razem.

Poza tym na pochwały zasługuje zwłaszcza wyreżyserowanie części pierwszej, atmosfera spisku na tle burzy wypadła bardzo pięknie i nastrojowo. Scena zabójstwa Cezara — mniej dobra; to musi być robione z większą precyzją, pod tym względem film powinien być wzorem.

Gra artystów zasługuje na pochwały, zwłaszcza p. Leszczyńskiego, który musiał sprostać wymaganiom patosu i psychologii; jego Antoniusz wzruszony był

śmiercią Cezara naprawdę, lecz zarazem to wzruszenie swoje wyzyskiwał. P. Adwentowicz jako Brutus miał sposobność pokazania swojego pięknego, szlachetnego patosu — ale jego fizyczność sprawia, że ten Brutus był trochę zbyt anhelicznym, zaświatowym. Fizyczność p. Samborskiego zupełnie się nie nadaje do roli Kasjusza, którego Cezar sam opisuje jako bladego, nerwowego chuderlawca. Mimo to p. Samborski jako główny motor spisku entuzjazmem wcale nie nerwowym, lecz zamaszystym nadał tej części sztuki prawdziwie republikańską fizjognomię. Cezarem był p. Stępowski — majestatyczny, trochę zbyt demoniczny. Jego poza na schodach w domu: czerwona toga opada-
[256] jąca tak długo, że zasłania część schodów, niby symbol zaborczego instynktu — zasługuje na uwagę.

II

Zajrzałem do dzieła Hegla *Filozofia historii* i moje przypuszczenia potwierdziły się. Rozdział o Rzymie zaczyna Hegel od przypomnienia rozmowy Napoleona z Goethem o tragedii. Napoleon powiedział wtedy, że nowa tragedia tym różni się od starożytnej, że miejsce Fatum zajęła polityka. Hegel bierze to sobie do serca i później wykazuje, że upadek republiki był koniecznością, ponieważ „natura Rzymu jako państwa była oparta na panowaniu i na sile wojskowej; Rzym nie miał w samym sobie innego centrum duchowego ani jako celu, ani jako zajęcia, ani jako radości dla ducha, tak jak go miała Grecja". (Nie dość zrozumiały sens tego zdania idzie na rachunek Hegla). Cezar pierwszy zerwał z czczym formalizmem, z pozorami demokracji, które jeszcze szanowali Sulla, Pompejusz. „Co prawda najszlachetniejsi mężowie Rzymu mniemali,

że panowanie Cezara jest czymś przypadkowym, że wystarczy zgładzić jednostkę, aby przywrócić republikę. Wnet potem pokazało się, że tylko jeden człowiek może kierować państwem, i wtedy musieli Rzymianie w to uwierzyć itd."

Lektura tego rozdziału nasuwa mi myśl rozpisania ankiety wśród młodzieży: jaki bohater lepiej przypada jej do gustu, taki jak Milcjades, Temistokles lub Waszyngton, czy taki jak Cezar lub Napoleon. Rozważania te są na czasie, ponieważ z okazji wystawienia *Juliusza Cezara* toczą się w teatrze i poza teatrem aktualne dyskusje polityczne. Ktoś nawet powiedział, że cenzura dlatego tylko nie skonfiskowała, że tłum został tam zohydzony. Ale nawet i bez tego sztuka jest dostatecznie prawomyślną: wprawdzie jest tam spisek, ale przecież pokazuje się, że bezużyteczny; więc z odpowiednim komentarzem taka tragedia może oddziałać podczas wyborów nawet pedagogicznie.

Ale historyk „Kuriera Porannego" nie zadawał sobie trudu sięgnięcia aż do filozofii historii. Po prostu sięgnął do magazynu plotek historycznych i opowiedział, że Brutus i Kasjusz, których legenda historyczna pasowała na szlachetnych donkiszotów republikanizmu, to byli zwykli szubrawcy, sprzedawczyki, że np. Brutus trudnił się pospolitą lichwą, a wszyscy działali tylko dla własnej korzyści, a nie dla dobra ojczyzny. W ten sposób unieszkodliwiono tragedię gruntownie. Nie ma już ideałów republikańskich, bo nie ma idealistów! Wprawdzie Szekspir podaje im aureolę, ale historyk „sanacyjny" ostrzega, że to blacha! Po cóż komu udowadniać, że cezaryzm był koniecznością historyczną — mogliby jeszcze nie uwierzyć. Lepiej upiorom wbić od razu w kark kołek jesionowy, aby nie straszyły po śmierci.

Teatr Mały: *Powrót do grzechu,*
komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego
[reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 31 I 1928]

[258] Tytuł wprowadza w błąd, albowiem ten powrót do grzechu jest właściwie powrotem do cnoty; ale „grzech" w tytule to dobry wabik, o tym wiedzą fabrykanci filmów.

Jest młoda żona starego lekarza małomiasteczkowego, Huberta, która przed zamążpójściem miała „grubszy" romans z eleganckim młodym próżniakiem warszawskim, Narczyńskim. „Ten mój narzeczony — opowiada piękna doktorowa — był przez dwa lata moim mężem, zanim mój dzisiejszy mąż stał się moim narzeczonym". Co było przyczyną rozstania się dwóch młodych serc i ciał? On jest okropnie zadłużony, zależny od bogatego wujaszka, który go zmusza do zaręczenia się z bogatą, brzydką panną. A ponieważ dewizą Narczyńskiego jest „c'est la vie" (to jest życie), więc woli webrnąć w to świństwo, byle nie szukać uczciwej roboty. Ale bądź co bądź, wzywany przez wciąż zakochaną doktorową, przyjeżdża na prowincję, aby jej wyperswadować konieczność zupełnego zerwania. Pośrednikiem tych miłosnych pertraktacji i pomocnikiem doktorowej jest miejscowy fotograf Boracki, który sam się w niej kocha beznadziejnie,

choć przez opinię małomiasteczkową już jest uważany za jej amanta. W akcie III w Narczyńskim budzi się zazdrość, zwłaszcza gdy doktorowa przychodzi do fotografa w bardzo wydekoltowanej sukience i słucha jego wynurzeń miłosnych. Oczywiście Boracki gra tę komedię na zamówienie doktorowej, choć dla niego samego jest to taka sama przykrość, jak dla Cyrana oświadczać się Roxanie w imieniu jakiegoś tam dudka. Narczyński, którego już przedtem „rozebrał" widok dekoltażu byłej narzeczonej, podsłuchuje tę scenę, wypada z ukrycia i nawraca się do dawnej miłości. Rzecz się dobrze kończy, ponieważ dobry stary doktór zwraca żonie wolność i nawet przynosi wiadomość o śmierci bogatego wujaszka. [259]

Sztuka stoi na niskim poziomie i zrobiona jest nieudolnie. Kiedrzyńskiego stać tylko na kilka dobrych scen, dobrych dowcipów, na dobre zawiązanie węzła komediowego — tu np. dobry jest akt I — ale ma on wciąż tę wadę, że swój farsowy materiał bierze na serio i zamiast zgrabnej matematyki farsowej daje kiepską komedię obyczajową lub charakterową ciężkiego kalibru, posługując się jednak wciąż przy tym trikami farsowymi. Całe napięcie I aktu polega np. na tym, że Hubertowa umawia się o spotkanie z Borackim, aby mu wręczyć list do Narczyńskiego; ale przez tego rodzaju niedopowiedzenia, jak „są w życiu kobiety chwile, kiedy ona musi popełnić szaleństwo", budzi w nim przypuszczenie, że to on jest przedmiotem owego szaleństwa, więc się przygotowuje, kupuje ciastka, kwiaty, wyrzuca gości itp. — już nareszcie zostaje z nią sam na sam, ona jeszcze wciąż mimo woli go zwodzi, tak że biedak już chce ją objąć ramieniem, gdy dowiaduje się, że ma być tylko skrzynką na listy miłosne.

Przeciąganie efektów jest słabą stroną autora. W akcie II np. jedynym motorem komizmu jest to, że

Narczyński i Boracki, nie znając się, muszą przed doktorem udawać dwóch zażyłych przyjaciół. W III akcie nawrócenie się Narczyńskiego pozostało nie uzasadnione i odbywa się dość niespodzianie, nic nie zapowiadało aż takiej namiętności tego pana do swojej dawnej „flamy". Według tego planu sztuka powinna była otwarcie wejść na teren przywiązania seksualnego, ilustrować np. przysłowie, że stara miłość nie rdzewieje. Zamiast tego wolał autor posłużyć się obskurną scenką z dekoltażem pani doktorowej — snadź zna „swoją" publiczność.

Ma się wrażenie, że autorowi wciąż co innego na myśl przychodziło. Może z początku miał zamiar
[260] uczynić skromnego fotografa zwycięzcą w tym pojedynku mężczyzn o kobietę: wszak on się najwięcej poświęca, najprawdziwiej i najpoetyczniej kocha, a tamten jest szubrawiec. Ale może mu się wydało, że takie nagrodzenie cnoty, a ukaranie materialisty i posagołowcy byłoby czymś zbyt sentymentalnym — i dlatego obrócił kota ogonem: niech zwycięży szubrawiec, a tamten szlachetny i dobry niech zostanie „wykiwany", niech będzie komiczną figurą, która płaci wszystkie koszta. Tak jest, „c'est la vie", tak bywa w życiu najczęściej. Ale na takie zakończenie można sobie pozwolić pod warunkiem o wiele ściślejszej, psychologiczniejszej zgodności z prawdą życia, a nie gdy się od razu wprowadza przesłanki konwencjonalne, szablonowe.

Konwencje i szablon obowiązują, powinne być dotrzymane do końca. Jeżeli się wprowadza takie cuda, jak starego męża, który już nie ma żadnych pretensji miłosnych do żony, i bogatego wujaszka, który w sam czas umiera, powinno się dogodzić publiczności i pod innymi względami. Piękna i dobra kobieta zakochana w egoiście i głupcu, a nie spostrzegająca cichej i szcze-

rej miłości, która kwitnie tuż przy niej — obudza w widzu uczucia przykre. Taka sytuacja jest wprawdzie również zdawkowa (powodzenie miłosne lekkoduchów, bandytów itp.), ale dobra jest do pewnych celów artystycznych, do fars, do pieśni kabaretowych, do powiastek dla starych dzieci — ale nie wtedy, gdy się ją traktuje zbyt realistycznie i psychologicznie. Wówczas bowiem widz się nie uspokaja, lecz pyta: czy i ta, co tak źle wybrała, nie jest przypadkiem również gruboskórna i głupia? To wszystko już nas wytrąca z nastroju komediowego. A więc nie, a więc powinno się było stać zadość konwencji; doktorowa powinna była wzgardzić egoistą warszawiakiem, a wynagrodzić miłość skromnego fotografa z Bajorowa, choćby to się miało Warszawie nie podobać. Takie zakończenie, jakie jest teraz, jest autorskim nietaktem, który pozostawia po sobie niesmak. Na to, aby kończyć według „życia", trzeba zapłacić głębszą obserwacją. [261]

Kiedrzyński ma wprost odwrotną wadę niż Kawecki, który zaczyna realizmem, a kończy farsą.

Na premierze trzeba było jednak przyznać autorowi jako okoliczność łagodzącą niedobrą grę artystów i starannie oddzielić tekst i intencje sztuki (krytyk musi w takich razach nie tylko patrzeć, lecz i czytać). Z głównych ról dobrze grała właściwie tylko pani Malicka. Eksplodujący i hałaśliwy p. Grabowski nie nadaje się do komedii, tylko do fars; zepsuł figurę Narczyńskiego, czyniąc go wstrętnym hochstaplerem, zamiast żeby to był sympatyczny szałaput. Wskutek tego zasadniczy błąd sztuki został jeszcze powiększony. P. Grabowski ma taki sposób mówienia, że wszystko w jego ustach wydaje się sztuczne i udawane, nawet najszczersze wyznanie miłosne. Zaraził się od niego p. Stanisławski i w III akcie tyradę doktora, sławiącą do-

bre serce Narczyńskiego, wygłosił tak, jakby sobie ironizował. P. Węgierko, zresztą dobry jako figura charakterystyczna, również w III akcie nie zdołał zagrać naturalnie nienaturalnych łamańców komediowych, wymyślonych przez autora.

Teatr Letni: *Nie ożenię się!*
komedia w 3 aktach Beli Szenesa,
przekład E. Chaberskiego,
reżyser: E. Chaberski,
dekoracje A. Aleksandrowicza
[premiera 1 II 1928]

[263]

Związek Autorów Dramatycznych robi wszystko, aby zdopingować krytykę. Właśnie wydał protest tej treści, że ta podła zazdrosna krytyka chwali sztuki obce, a wali swoje, polskie. A niedawno temu demonstracyjnie rozdawano bilety na komedię Wroczyńskiego, aby publiczność plebiscytowała, czy rację miała krytyka, czy autorzy; przy tej okazji autorzy zagrozili, że będą się odgryzać, że niech no tylko oni odłożą na pewien czas natchnienie i wezmą się do krytyki krytyków, wtedy będzie sądny dzień!

A tu właśnie jednego dnia zagrano niedobrą sztukę p. Kiedrzyńskiego, a na drugi dzień dobrą sztukę autora węgierskiego! I co tu robić? Zwymyślać Węgra od papryki? Przecież bestia przegrał wojnę. Ale za to przed wojną miał szerokie pole do szkolenia się w fachu komediopisarskim, korzystał z bliskości Wiednia, rozwijał się — więc teraz niechże sobie ostatkami goni, a my się uczmy, kiedyś od nas będzie sztuki sprowadzał!

Sztuka Szenesa nie wydziwia formami, nie leci na tanie efekty, nie jest wcale głęboką, ale daje całkowicie jedną przyjemność: pozwala nam być świadkami ży-

cia, bycia, pewnego środowiska, które już samo przez się jest interesujące. Widzieć wycinek z życia najmodniejszego letniska nadmorskiego, gdzie rekiny-mężczyźni polują na kobiety, panny na męża lub przynajmniej na niebezpieczny, ale za to dyskretny flirt, a mężatki już całkiem bezpiecznie dają się tym rekinom pożerać; widzieć rój nowoczesnych kobiet palących papierosy, sportujących, dancingujących, ubranych jak mężczyźni i bezczelnych jak oni — dla mnie przynajmniej, niebywalca, było to coś jak egzotyczny film, nie podniecające, ale pouczające. Więc takie to one teraz są, te panny i panie z „górnych dziesięciu tysięcy". Solidny i mądry realizm Węgra przybliża je
[264] nam na pierwszy plan. Ale nie wystarczyłaby i jego znajomość życia, i realizm, i doskonały dowcip, gdyby był tego środowiska nie pokazał w ruchu — oto coś kinowego? — ale nie w ruchu fizycznym, tylko w ruchu — powiedzmy — wewnętrznym, intelektualnym czy etycznym. Albowiem wśród tych zabaw, sportów i flirtów rozstrzyga się kwestia: czy to są dobre obyczaje, czy elegancki pozór nie kryje w sobie „zgnilizny", czy nie lepiej było dawniej itd. Łatwo tu popaść w gruby morał albo w grubą pikanterię. Węgierski autor jest moralistą tak jak Kiedrzyński w *Winie, kobiecie i dancingu*, ale ani morał, ani żadna mądrość jako wynik u żadnego dramaturga by nic nie znaczyły; najważniejsze jest, żeby autor nagromadził w sposób szczery i ciekawy odpowiednie „fermenta cognitionis" (fermenty poznania), czyli przesłanki do wyników, i aby ukazał te przesłanki nie jako człony rozumowania logiczne, lecz działające w życiu. I to właśnie czyni ten Węgier.

Otóż Magda, panienka z takiego właśnie środowiska, już to chciałaby wyjść za mąż, już to używać życia. Podoba jej się sportsmen i uwodziciel Laczi, wróg

małżeństwa; daje mu się obcałowywać, urządza z nim nocne wycieczki — ale tylko do brzegu, na morze, na statek to już nie. Pojawia się na szczęście ciotka Magdy, kobieta starej daty, rezonerka sztuki, i peroruje: dawniej kobiety nosiły dłuższe suknie, mniejszy dekolt, i już widok nóżki, już uściśnięcie ręki wystarczyło młodemu człowiekowi; z dzisiejszymi pannami mężczyźni się bawią, ale się nie żenią itp. Magda na próbę postanawia zastosować metodę ciotki, rozpuszcza warkocz, wdziewa dłuższą suknię i o zmierzchu udaje inną osobę — w tym punkcie jest nieprawdopodobieństwo iście filmowe — a Laczi, zachwycony tą nieznajomą panienką, prawi jej komplimenta i radzi jej, aby się nie wdawała w znajomość z niejaką Magdą, bo to dziewczyna zepsuta; on, Laczi, nigdy by swojej siostrze nie pozwolił przyjaźnić się z taką. Stropiona Magda kruszy się, odjeżdża z ciotką, zmienia się według zasad starego stylu, poważnieje, zapuszcza długie włosy, odżywia się wbrew modzie chudości; taką po pół roku spostrzega ją w teatrze Laczi, który jednak nie mógł jej zapomnieć, i po krótkich wyjaśnieniach oświadcza się. Dotychczas nosił on na piersiach odznakę z literami N.O.S., co miało znaczyć: nie ożenię się! — na zapytanie Magdy, co teraz będzie z tą odznaką, odpowiada: teraz znaczy ona: natychmiast ożenię się! Morał końcowy wygłasza ciotka, że kobieta nie powinna nigdy tracić swego czaru i wdzięku.

Te morały mądrej ciotuni zapewne nie przemówią do przekonania nadobnych grzeszniczek, wiedzą one bowiem bardzo dobrze, że czar i wdzięk można zachować także wśród nowych form obcowania z mężczyznami. Nie chodzi przecież o to, czy suknia jest o tyle a tyle centymetrów dłuższa czy krótsza; o tym, że nawet największy, ba, kompletny dekoltaż w końcu nie oddziaływa drażniąco, wiadomo choćby z anegdotki

o tych paniach, które w niewoli u dzikich razem z panami były pozbawione ubrania i wstydzić się przed panami zaczęły dopiero wtedy, gdy po uwolnieniu wdziały znowu suknie. Papierosy, krótkie włosy, zachowanie się męskie — to przecież podobno również nowy trik kokieterii, i to bardzo wyrafinowany; freudyści tłumaczą go w ten sposób, że oto pod pozorem mody intuicja kobieca trafnie szuka nowych „płaszczyzn ataku", mianowicie że „komponenta" męska w charakterze kobiety dzięki tym trikom może łatwiej oddziaływać na komponentę żeńską w charakterze mężczyzny. — Zresztą kobieta, która nie ma wrodzonego wdzięku, nie wydobędzie go z siebie, nawet gdyby się
[266] przyodziała w krynolinę prababek.

Że owe prababki miały też swoje sposobiki, że w ówczesnych strojach, zwyczajach nie było destylowanej anielskości, o tym już pisali moi koledzy recenzenci. Zwyczaj picia wina z pantofelków damskich ma przecież „smaczek" seksualny aż hej. W każdej epoce była pewna skala od tego, co skromne i niewinne, do tego, co frywolne, a jednak jeszcze nie przekracza granicy; dziś ta skala jest oczywiście obszerniejsza. Gdy dobrze rozważyć przykład podany przez węgierskiego autora, to można posprzeczać się o to, czy wygrała metoda ciotuni lub czy raczej nie ten namiętny całus, który Laczi wydusza na Magdzie w II akcie jeszcze przed interwencją ciotuni, doprowadził go w końcu do zguby, to jest do ołtarza. Oczywiście pomóc tu mogła mimo woli i metoda ciotki; po zadaniu rany Amora Magda wycofuje się na pewien czas z walki i przez to właśnie mężczyzna szaleje; o tym dobrze mówi znany kujawiak.

Co do niebezpieczeństwa — to jest pewna sfera zbliżenia, w której stosunek obu płci do siebie musi pozostać irracjonalny. Obie strony żądają od siebie

wzajemnie maximum świadczeń za minimum usług. Pole wyzysku między ludźmi w ogóle jest wielkie; chytrość, bojkot, bierny opór, wahania się między podażą a popytem dzieją się wszędzie. Socjalizm wyjaśnia znaczną część tych stosunków międzyludzkich, wchodzi nawet na teren stosunków miłosnych, małżeńskich (Bebla *Kobieta i socjalizm*). Socjalizm jest częścią psychologii socjalnej, tą mianowicie, w której prawa ekonomiczne objawiają się najprzejrzyściej. Lecz aby wrócić do owych niebezpieczeństw, do flirtów nad tzw. brzegiem przepaści — z tym różnie bywa. W krajach alpejskich, jak w Tyrolu, Styrii, był do niedawna, a może jest jeszcze i dziś zwyczaj tzw. nocy próbnych; dziewczyna od pewnego wieku za zezwoleniem rodziców przyjmuje w nocy kawalera, stopień poufałości zależy od tego, jak się sobie podobają, taki romans zwykle kończy się małżeństwem, ale nawet gdy dziewczyna ma dziecko, nie jest to uważane za hańbę, i wychodzi za innego. Oczywiście są to stosunki idylliczne, ale nie idealne; przytaczam je tylko dlatego, że i „górne dziesięć tysięcy" na inny sposób dochodzą do zwyczajów podobnych, chociaż bez tradycji.

Inna jest kwestia emancypacji — i jeżeli ciotka powiada, że „modna kobieta" nie jest ta, która nosi krótkie suknie itd., lecz ta, która sama na swój chleb zarabia, a często i kogoś z rodziny utrzymuje, to słusznie nagradzają ją huczne oklaski z widowni.

Sztukę grano wybornie; zwłaszcza mała pani Leszczyńska odznaczyła się w roli Magdy. Prócz tego grali pp. Różycki, Orwid, Kurnakowicz, Larys-Pawińska i inni. Ciotką była pani Zahorska. Role rezonerów są wdzięczne i niewdzięczne, bo nigdy się nie wie, czy dostaje się oklaski za to, co się mówi, czy za to, jak się mówi; zdaje się, że pani Zahorska może sobie słusznie te oklaski liczyć podwójnie.

Teatr Narodowy: *Romans florencki*,
sztuka romantyczna w 5 aktach
Stefana Kiedrzyńskiego
[reżyseria Józefa Węgrzyna,
dekoracje i kostiumy Wincentego Drabika,
premiera 7 II 1928]

[268] Pierwszy akt komedii tego samego autora *Powrót do grzechu*, granej równocześnie w Teatrze Małym, polega na czystym nieporozumieniu: doktorowa mówi tak zagadkowo o swojej miłości, że fotograf myśli, że to się do niego odnosi, aż przy samym końcu pokazuje się, że to nie on, lecz kto inny jest tym kochanym. Gdyby dodała słówko choćby o piwnych oczach swego ideału, wówczas fotograf, mający oczy niebieskie, zorientowałby się, że to nie o nim mowa — ale autor troskliwie takich słówek unika i bawi nas tym nieporozumieniem przez cały akt. Podobna sytuacja jest w *Romansie florenckim*: Clarissa, żona bogatego kupca Beritola, z gadaniny Leonarda wnioskuje, że to on się w niej kocha, i wnioskuje zupełnie słusznie, choć mylnie: przecież ten młokos krok w krok za nią łazi, wzdycha w jej obecności i opowiada jej, jak to on strasznie kocha — tylko że nie wymienia osoby. Tak samo wnioskuje jej stary zazdrosny mąż. Aż tu przy końcu aktu II wchodzi na scenę młodziutka Simona, wnuczka złotnika, ona i Leonardo padają sobie w objęcia — to bowiem jest jedyna para w tej sztuce, która kocha się z wzajemnością. Clarissa z galerii zauważa

ten uścisk i nic dziwnego, że wpada w pasję: smarkacz nie tylko nie kocha, ale jeszcze się droczy! Ona jest wyprowadzona z błędu, ale nie Beritolo, gdyż aby spotęgować działanie motoru mistyfikacyjnego, autor wprowadza intryganta, Cornelia, który kocha się w Clarissie i chcąc ją zdobyć, knuje zgubę zarówno Leonarda, jak Beritola. Kupca szczuje na Leonarda, a Leonardowi wmawia, że Beritolo, stary rozpustnik, zaleca się do Simony; aby zaś temu głupiemu podejrzeniu nadać nawet pozory prawdy, z drugiej strony namawia Beritola, żeby udawał, że się umizga do Simony. W ten sposób krąg intryg i nieporozumień zostaje zamknięty:

Beritolo i Cornelio kochają się w Clarissie, *[269]*
Clarissa w Leonardzie,
Leonardo w Simonie (z wzajemnością),
Beritolo udaje, że pała żądzą do Simony, tak że niby i ona jest wzięta we dwa ognie.

Parę rozsądnych słów wystarczyłoby, aby ten krąg rozerwać, nieporozumienia wyjaśnić i krwawą katastrofę uchylić, ale autor na to nie pozwala; są to kombinacje w zasadzie farsowe, tylko że tym razem na smutno.

Ale może się mylimy? Autor wzywa na obronę Szekspira i woła: A Otello? A Posthumus (w *Cymbelinie*)? A Benedykt, Beatrycze i Claudio w *Wiele hałasu o nic*? A Romeo, który przedwcześnie wypija truciznę? To wszystko są nieporozumienia, które o jeden włos, a byłyby się nie udały.

Tak jest, anegdoty, z których Szekspir czerpał swoje fabuły, pełne były takich niewybrednych, lecz na owe czasy skutecznych trików. Ale Szekspir opłacał te triki bogactwem charakterystyki, które dzięki nim z ludzi wydobywał: natura Otella wskutek intryg Jagona jakby eksplodowała z zamkniętego rezerwuaru;

w pomyłkach, które wywołują tragedię Romea i Julii, odzwierciedla się porywczość młodości, zresztą są one nie tak bardzo przypadkowe, technika widywania się dwojga zakochanych z sobą była w ogóle najeżona niebezpieczeństwami, Romeo mógł spaść z drabiny i kark skręcić, oboje zginęli w końcu wskutek sporu swoich rodzin jak między dwoma kamieniami młyńskimi. Natomiast w Schillera *Intrydze i miłości* łatwowierność bohatera wobec kalumnii rzuconej na bohaterkę wywołuje przykre wrażenie; gdyby nie to, że skutki pomyłki są śmiertelne, powiedziałoby się: idiota! W *Klątwie* ksiądz nie przychodzi na czas, aby zapobiec szalonemu czynowi Młodej — ale za to w tym
[270] czynie ma sposobność objawić się potęga ofiarnej egzaltacji, uszlachetniającej zabobon.

Albo więc owe triki pomyłkowe należy uzasadnić psychologicznie, albo w jakiś inny sposób opłacić. Tak się nie dzieje w *Romansie florenckim*, i dlatego ma się czasem wrażenie, że jedna para łotrów znęca się nad dwoma idiotami i jedną idiotką. Wygląda to na tragedię niewystarczającej inteligencji. Takie mogą być, i to bardzo wstrząsające: np. *Szkice węglem*. Osoby nierozsądne, naiwne lub mało wykształcone narażone są na setki dramatów. Na tym polega ogromna dramatyczność proletariatu — tylko trzeba jej nadać odpowiednią perspektywę.

Lecz i w *Romansie florenckim* łatwe obałamucenie umysłów można złożyć na karb ówczesnej epoki, kiedy panował zabobon i brak oświaty, kiedy stosunki były tak niebezpieczne i krwawe, że ludzie sobie wzajemnie albo za mało, albo zanadto wierzyli. A więc owe zawikłania miałyby charakteryzować koloryt miejsca i czasu; prócz tego — ubocznie — zawiera się w nich pewna stylizacja, o czym nas uprzedza tytuł „sztuka romantyczna". Dobrze, to wszystko pasuje,

ale co nas to obchodzi, lub raczej dlaczego nas to ma obchodzić?

Na to by autor odpowiedział: pokazuję wam ludzi renesansu, wściekłych namiętnościami, łatwo zapalnych, w miłości i nienawiści dochodzących do ostateczności, ludzi żywiołowych, silnych, niedzisiejszych. Nawet ten łotr Cornelio jest opętany miłością i w dążeniu do swego celu przeciąga struny, gubi drugich i siebie. Nagromadziłem tyle dynamitu, że gdy urządzam na scenie wybuch, powinniście być wstrząśnięci.

Rzeczywiście, w akcie IV np. bomba jest naładowana aż po dziurki; z tych pięciu osób, które w ogrodzie zasiadły do stołu, aby pić wino, każda jest specjalnie zakochana, rozdrażniona i żywi specjalny zamiar; „człowiek teatru", za którego się uważa Kiedrzyńskiego, niby osiągnął tu maximum swej sztuki — a jednak na wielu to wcale nie działa. Bo w te naładowania nie wierzą. Kto uwierzy — a takich zapewne dużo się też znajdzie — będzie miał tę porcję emocji, po którą przychodzi do teatru, będzie współczuł, będzie się lękał, spodziewał i przerażał, ale kto zwącha, że nabój był fałszywy, będzie miał tylko taką ciekawość jak w kręgielni: ile też jeszcze kręgli-osób zwali autor za następnym rzutem. [271]

Autor widocznie czytał trochę książek o renesansie i o ludziach renesansowych, tych namiętnych, łatwo pobudliwych, i w to wszystko uwierzył. Czytał też różne rozbiory literackie lub może dramaturgie, w których było napisane, że najlepiej dramaturg uczyni, gdy będzie przedstawiał namiętności silne i proste, puści takie dwa zwierzaki na siebie, huzia-hu, i wnet krew się leje, jest tragedia. Cóż tu ukrywać, przecież to jest ideał wielu pisarzy polskich. Przejrzyjcie recenzje Rabskiego lub nawet recenzje Boya; w recenzji o *Ninie* Kampfa znajdziecie taką właśnie receptę.

Owóż ta prostota i ta siła w rzeczywistości trochę inaczej wyglądają, niż się o tym pisze w książkach, które czytał p. Kiedrzyński.

Lubuje się on w scenach gwałtownych, zwłaszcza w wyznaniach miłosnych. Podnosi w nich temperaturę bardzo wysoko i daje przebłyskiwać zmysłowości. Mimo to te wyznania są monotonne, wciąż albo obcesowe, albo frazeologiczne. Nie ma w nich nic interesującego, nowego, czuje się tylko szturknięcie od autora: halo, to jest okropna namiętność! Pięciu ludzi biega za sobą i każdy mówi to samo. Szekspir raz zrobił z tego komedię (w *Śnie nocy letniej*), przedstawił taką piątkę ukąszoną przez gza.

[272] Namiętność sama przez się nie może nas interesować, tak samo jak siła. Musi się w niej coś objawić, inaczej nie uwierzy się nawet w istnienie tej namiętności. Niektórzy recenzenci radzą sobie z tym bardzo po prostu i prymitywnie: powiadają, że ta namiętność u Kiedrzyńskiego nie jest szczera. Co to znaczy szczera lub nieszczera? On może nawet płakał pisząc. Krytyka literacka nie może rozdawać dyplomów i pochwał za szczerość jakby za jaką cnotę; szczerość jest kategorią etyczną. Jeżeli się mówi „nieszczery", to ma się na myśli chyba co innego: to, że on wyraża namiętność szablonowo, nietwórczo, bez komplikacji, bez zapuszczania się to w jedną, to w drugą stronę, prostolinijnie, ścieśniająco.

Tak samo i postacie. Każda nastrojona jest tylko na jeden ton, reaguje zwykle w sposób znany, z góry przewidziany. Np. Clarissa na zaloty i na szantaż Cornelia odpowiada metodami Putyfary. Wyjątek stanowi ów Cornelio, nad którym autor więcej się wysilił. Jest to były mnich, którego niegdyś Clarissa rozkochała, oddając mu się w klasztorze (nowoczesny motyw panny z „felerem"); od tego czasu tuła się i nie może zna-

leźć spokoju. Jego podłości są garnirowane przynajmniej różnymi sofisteriami religijnymi, np. gdy namawiając Beritola do morderstwa, tłumaczy mu: przecież zabijesz tylko ciało, a nie duszę, a więc właściwie nie zabijesz go wcale. Ale zresztą to jego byle mnichostwo nie ma znaczniejszych konsekwencyj — autor próbował tu może wydobyć trochę kolorytu intelektualnego epoki, ale poprzestał na byle czym.

W dialogu jest jeden ustęp inteligentny: gdy kupiec napada z mieczem na Leonarda uzbrojonego tylko w sztylet i Leonardo zarzuca mu nierówność broni, kupiec replikuje mu: a czy my o tę kobietę walczymy równą bronią? ty młody i piękny, a ja stary i brzydki; a więc giń! — Zresztą dialog jest szary i w złym znaczeniu logiczny. Autor ujął go w wiersz biały, ale naprawdę niepotrzebnie. Wiersz zobowiązuje do lotu; jeżeli się zaś ma do rozporządzenia tylko takie metafory jak: „świat jest mały w porównaniu z sercem, w którym się mieści Chrystus i Lucyfer"; „noc nas okrywa swym płaszczem"; „czy serce objęte miłością nie jest świątynią Boga?" — to lepiej pozostać na ziemi. Autor chyba nie dostrzegł albo nie docenił, że pod tym jednym przynajmniej względem poezja najnowsza daleko postąpiła: pod względem wyrafinowania tropiki poetyckiej, i choć sama popada w bombastykę i wymuszoność, ale na wszelki szablon ma słuch wyostrzony i takie wyświechtane zwroty w jej oczach, może nawet niesłusznie, od razu autora dyskwalifikują.

Sztukę grano dość dobrze. Ale p. Broniszówna nie skorzystała ze swej roli, aby zabłysnąć demonizmem — nawet brała tony gardłowe, fałszywe. Może p. Justian także mógł ze swej roli (Cornelio) coś więcej wydobyć. Dekoracje p. Drabika piękne, jedną z nich nagrodzono oklaskami.

Teatr Polski: *Człowiek i nadczłowiek*,
komedia w 4 aktach G. B. Shawa,
przekład F. Sobieniowskiego,
reżyser: L. Schiller
[dekoracje i kostiumy Stanisława Śliwińskiego,
premiera 24 II 1928]

[274] Ta komedia Shawa została napisana mniej więcej 20 lat temu — czemuż się ją wydobywa? Oto literatura powojennych czasów odznacza się — co jest dziwne — dość małym zainteresowaniem do „problematów", jej teoretycy (np. u nas Chwistek) uważają, że poruszanie i omawianie „problematów" należy do książek naukowych, nie do sztuki. Ale ponieważ zwłaszcza dramat bez myśli jakoś żyć nie może, więc gdy się chce publiczności dać coś solidniejszego, a nie tylko „eksperymenty formalne", musi się sięgnąć do repertuaru przedwojennego i problematów przedwojennych.

A więc np. stara kwestia stosunku mężczyzny do kobiety, tzw. walka płci, jak gdyby znowu zaczęła być aktualną. Co prawda kilka lat temu widzieliśmy jedną komedię Flersa, w której kwestie miłosne są rozmyślnie zbagatelizowane; dwaj rywale nagle godzą się z sobą, odkrywszy, że byli uczestnikami wojny na tym samym odcinku, a rezoner sztuki stwierdza, że „kobieta straciła swoje walory na giełdzie zainteresowań". Ale oto w Teatrze Letnim dają komedię *Nie ożenię się!*, gdzie w nowoczesnych kostiumach sportowych wraca

na stół stara sprawa: mężczyzna chce tylko uwieść, kobieta chce męża złapać. To „łapichłopstwo" jest również zagadnieniem sztuki Shawa, i to już nawet z całym aparatem filozoficznym; rozumowania bohatera — i Shawa samego — przywodzą nam na pamięć i Schopenhauera, i Nietzschego, i Strindberga, i nawet Przybyszewskiego. Ba, jest nawet mowa o tej okropnej pajęczycy, która po skutecznym flircie zjada swego chwilowego małżonka!

Wszystko to jest przecież takie — przedwojenne! I teraz można by rozważać, czy powojenne stosunki, zwłaszcza gospodarcze, zmuszając kobietę do zarobkowania, zmieniły przez to jej stosunek do mężczyzny, czy dawna emancypacja, posuwając się „linią spiralną", uczyniła jednak krok naprzód. Ale wracajmy do Shawa. [275]

W tej komedii tym on się różni od Strindberga, że jest dobroduszny. Jego „pajęczyca" Anka nie ma w sobie nic demonicznego — gra ją p. Modzelewska — może to tylko Jack Tanner, fantasta, filozof i gaduła, tak sobie ją wyobraża. Prawi jej różne impertynencje, wciąż ją „demaskuje", wykazuje jej płytkość i obłudę, że jest samiczką, że chce obniżyć jego lot, ale on — ho, ho! — niegłupi; mimo to, choć niby to jej unika, lgnie do niej jak mucha do miodu. Shaw jest tu więc Strindbergiem na wesoło, ale bynajmniej go nie parodiuje. Parodia byłaby bardzo łatwą, parodię by u nas zrobiono. Psychologia Strindbergowska została zachowana. Shaw nie uronił nic z jej subtelności, poruszył nawet różne „intymitety". Tanner z Anką już sobie trochę romansowali, może to znowu było coś na nutę znanego kujawiaka — nic dziwnego, że w końcu musi „wdepnąć w sakrament". Tanner, jako że jest gaduła i filozof, zwierzył jej różne swoje sekrety, z którymi ona obeszła się dość niezgrabnie. Zdołał

wmówić we wszystkich, że zupełnie nic nadają się do siebie wzajemnie. Toteż gdy Oktawiusz oświadcza się Ance i słyszy od niej: „Ja chcę wyjść za mąż za Jacka", odpowiada: „Ależ w takim razie Jacka czekają rozczarowania". — „Ach, przeciwnie — odpiera Anka. — Czekają go oczarowania!" — i uśmiecha się do swoich myśli. Tak więc mimo zatargów oplątuje się coraz gęściej delikatny fluid miłosny. Wszystko sprzysięga się na biednego wroga ożenku; wynurza się nawet jakiś testament, wyznaczający go na męża Anki, ciągnie go ona, ciągnie go ciotka, sprawa uchodzi już za załatwioną, chociaż on jeszcze wciąż protestuje. Ostatecznie powiada: „Dobrze, ale nie myślcie sobie,
[276] że ja jestem szczęśliwy; prócz tego stawiam warunki: żadnych takich a takich prezentów, ślub w zwykłych ubraniach" itp. Słowem, jedna z najoryginalniejszych par miłosnych w poezji nowoczesnej — o ileż inna od Benedykta i Beatryczy w Szekspirowskim *Wiele hałasu o nic.*

Tyle o Shawie w tej komedii jako poecie i dramaturgu. Gdy mu się zechce, umie tworzyć ludzi. Ale woli rozprawiać, dyskutować. Czy to nie poezja? Tu znowu napotykam protest p. Chwistka: z dyskusjami do książek naukowych! Ale niegdyś kwitła poezja zwana dydaktyczną — proszę zauważyć, że ona i dziś nie znikła, tylko się bardzo wysubtelizowała; jeden ze szczytów swoich osiągnęła w *Zaratustrze* Nietzschego. Rozumowanie wcale nie wyklucza uczucia (jak to u nas jest powszechnym przesądem): są przecież tak zw. uczucia intelektualne. Słuchanie sztuki Shawa daje właśnie w wysokim stopniu to przyjemne uczucie intelektualne: że się jest w dobrym towarzystwie, że się jest wreszcie w miejscu bezpiecznym, gdzie wykluwają się i przygotowują zbawcze myśli. Wszystko oczywiście zależy od jakości tych myśli; czytając np.

myśli Zegadłowicza, który zwracając się przeciw intelektualizmowi jest tylko przewrotnym intelektualistą, jego ponure myśli o bezsensie cywilizacji itp., nie mam tego wrażenia bezpieczeństwa, czuję się w ciemnej jaskini...

Dramaturgiczny dydaktyzm Shawa przez pewien czas ograniczał się do dyskusyjności. To znaczy, że doprowadzał swoje sztuki do tego punktu, w którym można było rozważać różne „za" i „przeciw", zawarte w samej dialektyce zdarzeń przez sztukę podawanych. Tak jest po części i tutaj, zwłaszcza w tych scenach, gdzie ludzie w dowcipny sposób „dezawuują" albo są dezawuowani. „Dezawuować" jest to cudzoziemskie słowo, a jednak bardzo ważne; człowiek nowoczesny [277] nie może się bez niego obejść. Bo nasze oceny życia tak się zróżniczkowały i zagalopowały, że fakty życia zbyt często je „dezawuują", to znaczy niespodziewanie zadają im kłam. Więc np. Jack gratuluje pannie Violetcie, że uległa szczerości swych popędów, poszukała sobie ojca dla dziecka i teraz nie troszczy się już o tego człowieka itp. „Co pan wygadujesz — odpiera Violetta — ja miałabym być tak źle wychowaną!", po czym pokazuje się, że ona tylko potajemnie wyszła za mąż.

Ale w tej sztuce Shaw wykracza daleko poza dyskusję, że tak powiem, wewnętrzną; mówi już de omnibus rebus et quibusdam aliis (o rzeczach wszystkich i jeszcze kilku innych). Przygotowuje sobie tęgo w sposób dowcipny jako trybunę: piekło. Jack, uciekając samochodem przed Anką, wpada w ręce bandytów — oryginał, ich przywódca, był kelnerem, a teraz pisze wiersze — i śpiąc w jakichś hiszpańskich ruinach ma sen. W tym śnie on sam występuje jako Don Juan Tenorio, jest też Anka jako Donna Anna z opery Mozarta, a diabłem jest wódz bandytów. Siedzą sobie

i gwarzą. Oryginalne jest wyobrażenie Shawa o piekle: piekło jest przybytkiem honoru i sprawiedliwości; nie ma tu żadnych mąk, jedyną karą jest utrata poczucia rzeczywistości. Natomiast niebo jest przybytkiem rzeczywistości, tam też jest bardzo nudno i Komandor z opery Mozarta, który jako obłudnik dostał się oczywiście do nieba, przychodzi sobie do piekła na pogadankę. Diabeł oburza się na ludzkość — rozumowania jego przypominają bardzo *Bezrobotnego Lucyfera* Wata. Jack wywodzi, że cała cywilizacja oparta jest na tchórzostwie, któremu narzucono ideały. Potem rozmowa schodzi — na kobietę, i tu Jack, tak jak gdyby czytał Przybyszewskiego, mówi o tym, jak to na początku by-
[278] ła płeć, to jest kobieta, jak ona stworzyła sobie mężczyznę, aby przeżuwać wiecznie istnienie ludzkości jako gatunku, więc nie Adam Ewę, lecz odwrotnie! Ale stworzenie drugiego człowieka okazało się niebezpiecznym, mężczyzna, mając pewien nadmiar intelektu, wytwarza cywilizację, której sensem i celem jest — tu już dochodzimy do Hartmanna, a potem do Nietzschego — powolne wymieranie rasy ludzkiej, zastępywanie ilości jakością, przygotowywanie nadczłowieka. W końcu Jack zamienia się z Komandorem na miejsce i ucieka do nieba; zostaje osierocona Anka i woła w rozpaczy: „Hej, ojca dla nadczłowieka!"

Tym żartem kładzie autor kres rozmowie piekielnej, która na premierze trwała piekielnie długo i zapewne na dalszych przedstawieniach zostanie znacznie skrócona. Mimo to nie można powiedzieć, żeby sama sztuka była rekordowo gadatliwą; przydługą jest tylko ta niespodziewana wkładka, odczyt, czy raczej dialog platoński. Jak dla kogo — ja tego słuchałem z przyjemnością.

Ciężar główny wieczoru dźwigał p. Adwentowicz jako Jack, godny najwyższej pochwały. Od kiedy po-

zbył się hamletowskiej łezki w głosie, najlepsze swoje czasy przypomina; a były to czasy świetności Ibsena, Strindberga i Przybyszewskiego, kiedy ze sceny padały słowa nie na niby, jak dziś, lecz pełne odkryć, wiary, wyznań, wyśmiewanych dziś udręczeń duszy. Już pierwsze wejście jego wczoraj na scenę było doskonale obmyślone: wpada zaaferowany, gderliwy, gburowaty. Ale potem odsłania się jednak także piękny, naiwny człowiek. Grał z humorem, bez łobuzerstwa, a wygłaszał myśli Shawa z przekonaniem i sugestywnym zapałem, o jaki dziś rzadko. Niczego nie zabałamucił, wszystko zrozumiał i jasno wyłożył. Doskonale rozprawiał również p. Samborski jako diabeł. W ogóle grano wybornie.

Teatr Narodowy: *Walka*,
dramat w 7 obrazach Stefana Krzywoszewskiego.
Reżyseria E. Chaberskiego,
dekoracje W. Drabika
[premiera 9 III 1928]

I

[280] „...przemykał się (Mochnacki) przez wzburzone ulice Warszawy. Ale pod tym samym gmachem (bankowym), do którego miał wkroczyć na czele podchorążych jako posłaniec śmierci (dla Lubeckiego), dojrzał go i otoczył tłum roznamiętniony. Śmierć zajrzała w oczy pojmanemu. Ale podwoje banku były gościnnie otwarte. Więc choć w banku rezydował śmiertelny wróg Lubecki, Mochnacki, unosząc życie, wpadł do pokojów księcia ministra. Zaiste role tych ludzi zmieniały się jak w dramacie. Kilka godzin temu Mochnacki szedł do tego samego gmachu, aby rozstrzelać Lubeckiego, a teraz oto wchodził, by własne życie oddać pod jego opiekę.

I oto znowu oko w oko stanęli dwaj straszni przeciwnicy: scena godna pióra wielkiego poety!

Na szczęście dla Mochnackiego jego wróg był dżentelmenem i miał swój styl. Chciał zabić moralnie swego przeciwnika, a gdy celu dopiął i zamiast potężnego trybuna rewolucji ujrzał naraz przed sobą upokorzonego młodzieńca, zrozumiał swą rolę.

— Jak niebezpiecznie jest, panie Mochnacki, tak wysoko latać! — powiedział delikatnie i natychmiast

jako gościnny gospodarz z całą uprzejmością wprowadził do swych komnat niezwykłego gościa".

Powyższe ustępy są cytatem z wybornej książki Artura Śliwińskiego o Mochnackim, z rozdziału zatytułowanego *Walka z Lubeckim*. Cały dramat: Mochnacki contra Lubecki, jest tam już zestawiony i nawet naszkicowany, trzeba go było tylko zmaterializować, przyodziać w kształt teatralny. Pokusił się o to p. Krzywoszewski i dał sztukę dosyć mocną i efektowną, porządnie zbudowaną, mogącą zainteresować i zupełnie zadowolić słuchacza nie obeznanego ze smutną historią „niedoczynu" (wyrażenie Mierosławskiego) rewolucji listopadowej. Chwali mu się przede wszystkim śmiałość — zazdrośni młodzi powiedzą: zuchwałość — z jaką przystąpił do tematu i nadpoczął go. Nie obawiał się zrobić bohaterem dramatu literata, a przecież dotychczas w dramaturgii polskiej (z wyjątkiem Wyspiańskiego) literat bywał tylko przedmiotem taniej satyry. Nie zląkł się również sąsiedztwa z Wyspiańskim. Monopolu na „insurekcję" listopadową jako temat nikt nie ma. P. Krzywoszewski już w paru swoich sztukach historycznych dowiódł rzetelności swoich przedsięwzięć na tym polu. Gatunek jego jest zresztą inny. Wyspiańskiego dramaty są historiozoficzne, nie obszedł się w nich bez pomocniczych figur fantastycznych; nawet gdzie próbował przedstawić sam ludzki konflikt polityczny (w *Lelewelu*), musiał ludzi wyolbrzymiać czy — jak powiada Kołaczkowski — mitologizować. Autor *Walki* zaufał materiałowi surowemu, przekazanemu przez historiozofów powstania, uwierzył, że to na dramat wystarczy, dbał głównie o jedno — i to mu się też chwali — aby obydwie strony walczące były równouprawnione. Postulat dawnej niemieckiej (hebblowskiej) dramaturgii: „siła przeciw sile, w Bogu jest wyrównanie" — został w ten sposób

spełniony. Zresztą — że znowu wrócę do porównania — także Wyspiański w *Lelewelu* czyni temu wymaganiu zadość, przeciwstawiając Lelewela Czartoryskiemu.

Walka uzyskała na premierze uznanie nieco zdziwione. Sam rozmach faktów historycznych wywierał wrażenie. Uznanie byłoby może powodzeniem, gdyby nie słaba gra p. Węgrzyna w roli Mochnackiego. Podobno był głosowo niedysponowany; ale aktor nie jest śpiewakiem, Solski i Samborski mają zepsuty głos, jednak to nie przeszkadza grze. Otóż sposób wygłaszania zdań przez Węgrzyna był taki sam jak w *Fauście* lub w roli Konrada: jakby rozpaczliwe przekonywanie kogoś, wykładanie, przy czym kaleczy zdania, odrębu-
[282] je jedno od drugiego, mówi bez płynności. Mochnacki zaś ma być doskonałym mówcą. Snadź p. Węgrzyn nie widział nigdy mówcy, który produkuje myśli w czasie mowy, sam jest porwany i porywa — słyszał tylko mówców wiecowych, którzy rzucają w tłum frazesy, podkreślając je głosem i robiąc pauzy dla ewentualnych oklasków.

Również z grą p. Zelwerowicza w roli Lubeckiego nie całkiem się można zgodzić. Zanadto jowialny, wujaszkowaty. Może takim był Lubecki rzeczywisty, podobno wielki dowcipniś; ale w dramacie tym musi on stać trochę na piedestale.

II

Tyle o przedstawieniu. A teraz nieco o recenzji, którą p. Słonimski napisze z *Walki* w „Wiadomościach Literackich". Powie on zapewne, że wołania p. Śliwińskiego o owego „wielkiego poetę" nie powinien był p. Krzywoszewski wziąć do siebie, ponieważ wcale nawet nie jest poetą. Powie to arbitralnie, jak zawsze.

A on sam jak sobie wyobraża takiego poetę? Byłby to ktoś, który by oschły, schematyczny dialog p. Krzywoszewskiego trochę pokropił metaforami i przystroił w kwiatki poetyckiej retoryki.

Trudno — jeżeli Lechoń, autor wiersza o Mochnackim, nie pokusił się o udramatyzowanie Mochnackiego, zrobił to wreszcie ktoś inny. Ale droga została utorowana. Vivat sequens!

Na czym by polegało prawdziwe — a nie retoryczne — spoetyzowanie Mochnackiego? Spróbuję parę rzutów; będę malował jak krytyk, za pomocą negacji.

Zdaje mi się przede wszystkim, że p. Krzywoszewski dość powierzchownie wyzyskał swój materiał. Robota pośpieszna. Ten Mochnacki nie jest dość mądry. [283] Może autor włożył mu w usta różne wyimki z jego dzieł — ale tu trzeba zważyć jedno. Mądrość Mochnackiego jest dziś czymś innym niż wtedy, gdy się rodziła wśród starć, wątpliwości, rozczarowań.

Dziś jest już czymś zamkniętym, nieodwołalnym, tak jak przebieg i wynik owego powstania, a wówczas i powstanie, i Mochnacki stali wobec zakrytego oblicza przyszłości, na rozstajach, możliwości były różne; mógł stanąć na czele Prądzyński i wygrać wojnę, mogła przyjść interwencja mocarstw, mógł się rozmyślić Mikołaj itp. Dziś wiemy, że jeżeli się to wszystko nie stało, to było to koniecznością dziejową, ale dramaturg musi się cofnąć na stanowisko ówczesne, zaktualizować je w całej owej, że tak powiem, rozstajności albo dać za nią jakiś równoważnik. W dramacie p. Krzywoszewskiego zanadto widać, że autor wie, jak się to wszystko skończyło. Próbuje on wprawdzie dać ów żądany przeze mnie równoważnik i to jest nawet zaletą sztuki. Ma ona pewną aktualność, i to nawet dosyć ciekawą, mianowicie przypomina polskie spory o tak zw. orientację w czasie wojny światowej. Ale na-

wet w tej redukcji spór: Mochnacki — Lubecki nie dość się rozpala; autorowi jakby chodziło o to tylko, że obaj ci panowie przecież równie dobrze kochają ojczyznę i obaj są nieprzekupni. Dajcie sobie buzi! Merytorycznie spór ich nic go nie obchodzi.

Że dramaturg historyczny powinien wypadki aktualizować, a więc niby zapomnieć o wyniku, to jest dopiero warunek wstępny. Z drugiej strony powinien jednak przystąpić do rzeczy ze stanowiska dzisiejszego, odbyć niejako podróż w przeszłość — inaczej nie byłoby sensu pisać historycznych dramatów, chyba dla ciekawości, dla egzotyzmu. Wyspiański był w swych dramatach politycznych sędzią, potępiał romantyzm
[284] i przytulał go równocześnie do serca — tkwił sam w tej przeszłości. Autor *Walki* jest zgodliwszy — obaj mieli rację! Postulat „równych uprawnień" dziwnie się tu wypacza.

Sympatiami jednak — o ile mi wolno insynuować — przechyla się na stronę Lubeckiego, po prostu jako starszego, broń Boże nie jako monarchisty. Ale i ta sympatia jest właściwie dosyć obojętną — pochodzi stąd, że nie umiał wyposażyć Mochnackiego w całą furię ataku, jaką on przecież posiadał jako „cynik zbawienia", sarkasta i zrozpaczeniec. Mochnacki Krzywoszewskiego jest to człowiek grzeczny i przyzwoity. Co prawda grozi on Lubeckiemu szubienicą, ale w r. 1830 robiła taka groźba inne wrażenie niż z perspektywy dzisiejszej; dziś uważamy, że to należało wówczas do rytuału. Ale o Mochnackim będzie później mowa.

Swoją drogą konflikt ówczesny między Mochnackim a Lubeckim był nieco podobny do sporów, jakie się toczyły w Krakowie w 1914 r. po wkroczeniu kadrówki Piłsudskiego do Rosji. Jak wiadomo, NKN uznał ten fakt za „atut", który trzeba pod względem

politycznym odpowiednio wyzyskać. Także Lubecki chciał „grać" czynem listopadowym, szachować nim cara, zamierzał nawet wzmocnić „atut" wywołaniem powstania na Litwie. Tylko Mochnacki był w innej sytuacji niż Piłsudski. On nie miał rewolucji w ręku, został nawet przez nią niebawem zdezawuowany. Było to wydzieranie sobie wzajemne z rąk karty, którą rzucił na stół Wysocki — rzucił i umknął. W dalszym ciągu wypadków Mochnacki w artykułach swoich wciąż zastanawiał się nad tym, jaki sens ma być nadany rewolucji listopadowej. Przypomina to znów rozwój zdarzeń niedawny, kiedy ex post ze wszystkich stron dorabiano sens do przewrotu majowego.

P. Krzywoszewski wyposaża Lubeckiego w ideologię legitymistyczną (uznawanie Mikołaja, strach przed Rosją), ale nie dosyć ją ożywia. Byłby poetą, gdyby zdołał przezwyciężyć i tutaj utarte dziś opinie, sugestię, którą rzucił później sam Mochnacki swoją historią powstania, i gdyby był uprzytomnił nam, że Lubecki, a także Chłopicki musieli nie wierzyć. Dziś łatwo się to mówi: brak wiary w powstanie. Ale poeta mógł przypomnieć rok 1812, mógł wykrzesać iskry poetyckie z tego, co jest na pozór bardzo prozaiczne i trzeźwe, z tzw. rozumu stanu. Przeciw sugestii Mochnackiego mógł się uzbroić tym, że Polska wówczas przecież przegrała wojnę, przeto jasnowidzącym był nie tylko Mochnacki, ale po swojemu i Lubecki. Miał on intuicję, że ta rewolucja jest ponad stan moralny narodu. Na chwilę przeleciała przecież i przez jego duszę błyskawica jakobinizmu — jak by to poeta mógł wyzyskać! — i zgasła. I może to była błyskawica prawdziwa, biorąca się nie tylko stąd, że książęta i hrabiowie lubią udawać radykałów (i na odwrót). Można było tego Lubeckiego uchwycić trochę niezgodnie z historią, powiększyć, byle uczynić go kontrastem god-

nym Mochnackiego. Walka między ich ideami toczyła się nawet po ich śmierci. Mochnacki zostawił dzieło, które jak świadczy Śliwiński, wywarło wielki wpływ na organizatorów powstania styczniowego, nauczyło ich „umiejętności rewolucji". W tym związku rozważany rok 1863 był niejako poprawką 1831, był correctum dziejowym, w którym starano się uniknąć dawnych „błędów". Ale duch Lubeckiego wtedy dopiero zatryumfował. Było zręcznym posunięciem ze strony autora *Walki*, że pokazał nam także młodego Wielopolskiego jako pomocnika Lubeckiego. Ale to było tylko trącenie struny bez odpowiedniej melodii.

[286]

III

Konfliktowi Mochnackiego z Lubeckim wiele uroku i siły odbiera ta okoliczność, że jak się w końcu okazało, ci mężowie mogli byli w pewnych warunkach nawet iść razem: dzieliły ich przekonania, ale nie temperamenty — te mogły się wzajem uzupełniać. O wiele niebezpieczniejszym wrogiem Mochnackiego był Chłopicki, a raczej to bezkrytyczne bałwochwalstwo, które on koło siebie skupiał, ten bulanżyzm, bierna wiara w cudowność jednostki, to polskie tabu, wobec którego tylko Mochnacki okazał odwagę cywilną. Lubecki walczył z Mochnackim, Chłopicki był straszliwą w biernych duszach narodu ufundowaną potęgą, która walczyć nie potrzebowała. Teatr samego życia wyreżyserował konflikt z Lubeckim wypuklej, dał Krzywoszewskiemu dwie kapitalne, autentyczne sceny (wtargnięcie „rewolucjonistów" na posiedzenie Rady Administracyjnej i schronienie się Mochnackiego przed tłumem pod skrzydła Lubeckiego), ale walka nie z Chłopickim, lecz z chłopiczyzną miała inny charakter.

To nie był przeciwnik, lecz skała, która spadła Mochnackiemu niespodziewanie na głowę. Kucharzewski w swoim dziele o Mochnackim porównywa ówczesną sytuację Mochnackiego ze sceną wystąpienia Tersitesa przeciw Agamemnonowi (w *Iliadzie*). „Tak samo mały, śmieszny, wstrętny jak Tersites w oczach Achejczyków i samego Homera był «cywilus, fałda» Mochnacki w oczach krzykaczy spod znaku pułkownika Lacha-Szyrmy i całego tego odurzonego tłumu, zwłaszcza w porównaniu z wspaniałą, marsowną, sławną postacią Chłopickiego... Zły duch dziejów Polski pod znakami dyktatora wkraczał tryumfalnie na scenę powstania".

U Krzywoszewskiego nie rysuje się ten „terroryzm nazwiska" (wyrażenie Mochnackiego) dość wyraźnie i imponująco. Scena narad w Klubie Patriotycznym, podczas których klubowcy chcieli zabić Mochnackiego, odbywa się w sztuce za drzwiami. Akcent przekłada nasz autor na intrygę uboczną, którą znów plącze z romansową historią siostrzenicy Lubeckiego, Platerówny, i jego sekretarza, Litwina Czorby. Jeden z recenzentów powiada: „doświadczony autor wie, że sztukę trzeba ożywić elementem miłości". Ale ten element jest wpleciony niezręcznie i niepotrzebnie — chyba po to tylko, żeby się kobietka szastała po scenie w przebraniu mężczyzny. Czorba nie działa wcale, Platerówna przynosi Mochnackiemu ostrzeżenie zbyteczne, bo już to, co się w klubie dzieje, dostatecznie go poucza o istocie niebezpieczeństwa. Jej ostrzeżenie jest zresztą równocześnie — zadenuncjowaniem wuja. [287]

Mianowicie intryga wymyślona przez p. Krzywoszewskiego polega na tym, że oto Lubecki nasyła do klubu prowokatorów, którzy by podniecili Mochnackiego do ostrych ataków na Chłopickiego i przez to

do skompromitowania się. To jest intryga zanadto skomplikowana; nigdy by Lubecki w ten sposób nie ryzykował, bo nie mógł być z góry pewnym, że Mochnacki w klubie sprawy nie wygra. Ani też w źródłach nie miał autor podstawy do takiej kombinacji. Mochnacki w swojej historii powstania wyraził tylko przypuszczenie, że Lubecki przysłał swoich ludzi na posiedzenie klubu, jako że wstęp na posiedzenia był wolny. Ale Kucharzewski dowodzi, że przyczyny nagłego fiaska Mochnackiego były głębsze: pod wpływem powrotu kilku pułków polskich z obozu w. ks. Konstantego zapanowała naiwna ufność w pomyślny obrót sprawy. A prócz tego odezwało się naiwne wo-
[288] łanie o świętą zgodę: niezgodą Polska runęła, więc zgodę i jedność stosowano teraz wszędzie; Polska była jak chory, który nie zażywszy odpowiedniego lekarstwa przy jednej chorobie, bierze je za to przy drugiej; przy trzeciej znowuż stosuje lekarstwo odpowiednie dla drugiej itd. Toteż później na obczyźnie skarżył się Mochnacki, że „obskurantyzm polityczny nie toleruje u nas żadnej opozycji". O tym godzi się wspomnieć, ponieważ jeszcze dziś wielu Polaków daje się brać na lep naiwnie pojętego hasła zgody i jedności, które najczęściej wyradza się w bierność, beztroskę, w „jakoś to będzie". Dzieje powstania listopadowego właśnie wykazują zgubność tej recepty, która usypia krytycyzm, paraliżuje odwagę cywilną, zmusza do tolerowania głupców i obłąkańców na naczelnych stanowiskach przez całe miesiące! Ale właśnie jeden z naszych recenzentów („Epoka") z okazji tej sztuki znowu zaśpiewał piosenkę o zgodzie i jedności!

Wracając do sztuki, wysnuwam ten wniosek, że bardzo znamienne dla autora jest to przesunięcie motywów, gdy za przyczynę upadku Mochnackiego woli

uznać intrygę Lubeckiego niż ową zmienną i naiwną psychikę ludności Warszawy. Autor nasz zrobił to tak, jak robił Sardou, tylko niezbyt przekonywująco.

IV

Jedną z dużych wad sztuki Krzywoszewskiego jest schematyczny dialog. Ludzie rozmawiają szarymi zwrotami, zaczerpniętymi z artykułów dziennikarskich, i wszędzie się kładzie kropkę nad „i". To, co uchodzi w monografii politycznej o Mochnackim, nieznośne jest w dramacie. Mówi się w nim np.: „Ci ludzie to dwa przeciwległe krańce"; „Tłum jest jak dziecko"; „Widzi pan, kobiety mają zawsze kult dla bohaterów" (tak mówi hrabianka o samej sobie). W życiu codziennym ludzie rzeczywiście mówią takim językiem, ale prócz tego są czyny, są myśli, są monologi duszy; dramaturg, chcąc dać za to wszystko równoważnik, powinien się posługiwać językiem innym, choćby nawet sztucznym. Gdy słuchałem dialogu *Walki*, myślałem sobie, że jednak dobrze się stało, że przez literaturę polską przeszła burza ogromnej sztuczności i wyrafinowania stylowego — w ten sposób, wprawdzie gwałtowny, poezja odświeża swoje przedmioty. [289]

Najwięcej ta szarzyzna zaszkodziła Mochnackiemu. To przecież jest literat, człowiek ducha, przy tym doskonały polityk. Dramat pokazuje go właśnie w chwili, gdy z literata wykluwa się polityk, wciąż się uczy życia, maskę za maską zeń zrywa. Ten polityk swoje rozpoznania potrafi zaraz przekuwać w lapidarne zwroty; autor *Walki* wyposaża go frazesami, może nawet autentycznymi, ale w takim złożeniu, że są frazesami. Mochnacki jest u niego prostolinijny: to jest

ten znany z historii człowiek, który wszystko dobrze wiedział i przewidywał. No, jak kto jest Shermanem czy panią De Thèbes, to nie sztuka przewidywać. Ale to są wróżbici, to nie są ludzie dramatyczni. Jasnowidzenie Mochnackiego było męką intelektualną i moralną. Ja jestem szaleńcem albo oni wszyscy, ale chyba ja? — tak musiał sobie mówić. „Czemu mnie na próżno, srogi Apollo, trapisz?" — mówi Kassandra u Kochanowskiego. W sztuce *Walka* Mochnacki jest głównie aroganckim młodzikiem, takim, jakim się zapewne wydawał Lubeckiemu; przy końcu młodzikiem upokorzonym. Właściwie cały ten dramat, może wbrew świadomemu zamiarowi autora,
[290] jest historią upokorzenia Mochnackiego. Rozbrzmiewa w nim na końcu coś jakby: a widzisz, smarkaczu!

Tak też i zrozumiała dramat prasa prawicowa. P. Siedlecki w „Kurierze Warszawskim" napisał, że jest w tej sztuce walka romantyzmu z racjonalizmem, rewolucji z posybilizmem, p. Filochowski w „Gazecie Porannej Warszawskiej", że to walka porywu z rozwagą, że „Lubecki górował nad Mochnackim jako senator Rzymianin, ogarniający przeszłość i przyszłość", że ten Lubecki jest bardzo łaskaw, bo „udziela rewolucji rozgrzeszenia". Ależ panowie, Lubecki, w chwili gdy klepał Mochnackiego po ramieniu, już śmierdział trupem, czy jak powiada Kucharzewski, był już anachronizmem. Ten Mikołaj, do którego wybierał się w podróż przeprosinową, już wydał na Polaków nieodwołalny wyrok zagłady. Gdzież było to „mędrca szkiełko i oko", które mu przyznaje recenzentka „Rzeczypospolitej"? Przeciwnie, to Lubecki był w tej chwili romantykiem i utopistą, a chłodna rozwaga była po stronie Mochnackiego. W sztuce p. Krzywoszewskiego wcale się to nie ujawnia.

Ani to, że Mochnacki był w ogóle człowiekiem niezwykłym ze stanowiska choćby charakterologicznego. Słaby, niekonsekwentny, ambitny? Tak pisze pani Pannenkowa w „Rzeczypospolitej". Ale Mochnacki wyżej staje nad taką zdawkową oceną, gdy mówi: „Ambicja jest cechą konieczną każdego działacza". Ja bym dodał: biada i temu, kto w pewnych wypadkach nie jest ambitnym!

Z różnych drobnych rysów mógłby poeta, będący zarazem znawcą ludzi, odtworzyć charakter Mochnackiego. Zwłaszcza że żył nie tak dawno w Polsce ktoś, kto go charakterem i losem tak bardzo przypominał: Brzozowski! Ten sam ogień i niepokój wewnętrzny, ta sama abnegacja życiowa, żywość umysłu i serca, która [291] postronnym musiała się wydawać zmiennością przekonań. Wreszcie los: tak samo jak Brzozowski zostawił w ręce Ochrany rosyjskiej haniebny dokument „sypiący" towarzyszów, tak i Mochnacki całe życie dźwigał hańbę nieszczęsnego „pisma karmelickiego", do którego go skusili i zmusili w więzieniu, po jedenastu miesiącach kaźni, ówcześni znieprawiacze dusz polskich. To pismo ścigało go nawet na wygnaniu, chociaż je odpokutował i piórem, i czynem (był w wielu bitwach, został ciężko rannym, otrzymał krzyż Virtuti Militari). Nieprzyjaciele jego ciskali weń nieraz tym kawałkiem jego przeszłości, toteż nigdy sam nie mógł odegrać większej roli politycznej, zadowalał się rolą doradcy.

W sztuce Krzywoszewskiego nie ma o tym życiowym piętnie Mochnackiego ani wzmianki. Może to nie należało do rzeczy? Zapewne, byłoby obciążyło rysunek tych paru scen już naszkicowanych przez Śliwińskiego. Ale w chwili gdy Mochnacki traci grunt pod nogami i jest ścigany przez tłum, czy nie mógł się znaleźć ktoś, kto by mu w twarz rzucił: Tyś sam

zdrajca! I Lubecki mógł na tym szczególe zbudować inną intrygę.

Nie należała przecież do rzeczy także ta matka Mochnackiego, którą autor pokazuje w 6 obrazie — ktoś by myślał, że to sielanka rodzinna, poczciwa mamusia mówi: Synku, może co zjesz, może odpoczniesz? A to jest ta krucza matka, która się do owej hańby przyczyniła, która osłabiła jego opór w więzieniu i, głupia — była nawet dumną z jego karmelickiego elaboratu!

Zaiste trudno pisać dramat człowiekowi tak dobrego i spokojnego serca jak autor *Walki*. Toteż uwagi powyższe nie są właściwie krytyką, raczej analizą i przygotowaniem materiału dokonanym dla użytku jakiegoś śmiałka, który by jeszcze raz z tej epoki budulec do dramatu zaczerpnął.

* * *

Już po napisaniu recenzji dostałem w ręce piękne opowiadanie Z. Kisielewskiego *Godzina Mochnackiego* (w zbiorku pt. *Feliks Zwardoń*, Biblioteka Domu Polskiego, 95 gr), zaczerpnięte z tej samej chwili dziejowej. Pamięć o hańbie „karmelickiej" odgrywa tam decydującą rolę, gdyż paraliżuje stanowczość Mochnackiego w wystąpieniu przeciw Chłopickiemu.

Teatr Polski: *Don Kiszot*,
fantazja dramatyczna Stanisława Miłaszewskiego,
według Cerwantesa, 4 akty, 11 odsłon
[inscenizacja i reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje i kostiumy Karola Frycza,
muzyka Jana Maklakiewicza,
tańce w wykonaniu zespołu Tacjanny Wysockiej,
premiera 29 III 1928]

Don Kiszot (właściwie *Don Kichot*) Cerwantesa jest książką czarującą, pełną barwnych epizodów, przygód, wkładek nowelistycznych (np. genialna nowela z pierwszym może w literaturze trójkątem erotycznym; mąż swemu przyjacielowi podsuwa swą żonę, aby wypróbować jego przyjaźń i jej wierność i przez to wtrąca ich w miłość), ale też często nudną (dwa grube tomy) i brutalną. Don Kiszot jest w niej tylko wariatem, który się naczytał książek o rycerzach i wyrabia różne dziecinne awantury, najwięcej obrywa po głowie, wszędzie go naciągają, wydrwiwają, bo jego ideał rycerski nie odpowiada już nowym czasom — nie odpowiada im przede wszystkim pod względem technicznym, wszak wojny nie ma, w pełnej zbroi nikt już nie chodzi. *Don Kiszot* był więc poetycką likwidacją feudalizmu; w miejsce rycerzy przedmiotem literatury stają się ludzie ze stanu mieszczańskiego, z ludu, chłopek Sancho Pansa jest bohaterem na równi z Don Kiszotem, musi tak samo jak on wytrzymywać cięgi i przebywać cudaczne przygody. Jest w tej historii Don Kiszota coś z zemsty niższego stanu, który przychodzi do głosu; ideał rycerski zostaje ściągnięty z piedestału, oplwany i obity.

Cerwantes miał w swej powieści cel pedagogiczny na oku: wyleczyć swych ziomków z rycerzomanii. Ale wielką jest siła ideału i bluźnierstwo ma swoje dziwne tajemnice. Każdy się o tym przekonał, kto próbował sparodiować jakieś wzniosłe dzieło lub czytał taką parodię; z parodii wygląda oryginał i przygniata ją. Tak samo z ascetycznej twarzy „kawalera o smutnej postaci", którym jest Don Kiszot, wygląda jak przez maskę młodzieńczą uduchowiona twarz Lohengrina. Cerwantes nie wstrzymał się, żeby go nie uczynić sympatycznym, pozwala mu wiele razy zwyciężyć i stawać na piedestale lohengrinowskim, wkłada mu w usta przemówienia szlachetne, a nawet rozumne, gdy cho-
[294] dzi o drugich, a psikusy, które mu różni ludzie płatają, często obraca tak, że wprawdzie Don Kiszot pada ich ofiarą, ale żartownisie blamują się jeszcze więcej. Cerwantesowi przydarzyło się niemal to samo, co u nas Krasińskiemu (*Nie-Boska*) i Weyssenhoffowi (*Pan Podfilipski*): chcieli satyry na pewien typ arystokratyczny, a popadli w apoteozę.

Wskutek tych niedociągnięć czy przeciągnięć — które są czymś głębszym i bardziej żywiołowym niż błędy artystyczne — Don Kiszot Cerwantesa, podobnie jak Hamlet Szekspira, stał się postacią podatną do osnuwania dokoła niej dalszej legendy. Zjawisko zbiorowej twórczości literackiej, kontynuowanej w komentarzach, w krytykach, w przeróbkach, znajduje w dziejach *Don Kiszota* jako dzieła najklasyczniejszy przykład. Z biegiem czasu Don Kiszot stał się symbolem szlachetnego narwańca idealisty, porywającego się z motyką na słońce, mierzącego siły na zamiary, symbolem marzyciela, błędnego rycerza, jakim u Cerwantesa w założeniu nie był. O tym, że to jest wariat, zapomniano; tak zw. donkiszoterię uznano za stały, normalny objaw duszy ludzkiej. Może tylko anegdo-

tka o tym, który atakuje wiatraki, widząc w nich czarnoksiężników, stanowi pod tym względem wyjątek i „walka z wiatrakami" jako coś bezrozumnego weszła w przysłowie, ale reszta Don Kiszota należy do pięknej, wciąż płynnej legendy.

Dla poetów wdzięczny to temat. Nie znam opracowań jego w innych literaturach. U nas niegdyś Straszewicz napisał głośną rozprawę o Don Kiszocie i Robinsonie jako dwóch odmiennych ideałach narodowych. Pomijam komedię Fredry *Nowy Don Kiszot*. P. Miłaszewski, autor przychylnie przyjętego dramatu romantycznego *Farys*, pokusił się o to, by zrobić Don Kiszota bohaterem dramatu, ale nie miał ambicji, by go jakoś na nowo „pojąć", aby legendę o nim dalej przekształcać. Cofnął się do pierwotnej powieści, wyjął z niej kilka najpiękniejszych epizodów, powiązał je i uplastycznił zręcznie, okrasił słowem często jędrnym, często poetyckim i stworzył raczej dobre widowisko niż dramat w ścisłym znaczeniu tego słowa. Każdy z tych obrazów mieści w sobie jakiś monolog Don Kiszota, niby przybliżenie pierwszoplanowe w filmie; w takim monologu autor stara się dawać „ciężarki myślowe", ale nie zauważyłem jakoś, żeby powiedział coś bardzo nowego. Np. gdy Don Kiszot umiera i powiada, że przez śmierć idzie ku nieśmiertelności, lub: „jestem zdrów, więc umieram" — są to objawienia drugorzędne. Najpiękniej zakrojony jest epizod czwarty: Don Kiszot szalejący na skałach. [295]

Miłaszewski okazał się — jak dotychczas — talentem tak zw. powojowym, z tego gatunku, którego najwyższym fenomenalnym szczytem jest np. Słowacki. Otóż jest to znamienne dla dzisiejszej koniunktury literackiej, że taki talent właśnie, który dawniej wytwarzał tak zw. dramaty książkowe, a na deskach teatralnych wydawał się czymś zabłąkanym, teraz odczuł po-

ciąg do nowoczesnej teatraliki, jaką u nas reprezentuje np. reżyser Schiller, i dobrze się obraca w jej ramach. Każdy obraz w tym *Don Kiszocie* ma motyw plastyczny, dobrze nadający się do teatru — ale i do kina: sławna kobyła Rosynanta, wiatrak, klatka, wesele, scena tronowa itd. Brak nowej treści, przewaga zdobnictwa słownego i tak zw. formy znajduje w tej nowoczesnej teatralice, szukającej efektów zewnętrznych, swój charakterystyczny odpowiednik.

Powojowości Miłaszewskiego odpowiada zresztą lepiej przepych deklamacyjny Rostanda niż retoryczne zadumania i pasja, z jaką taki również powojowiec jak Hofmannsthal modernizował np. Sofoklesowską Elektrę. Przy tej sposobności muszę stoczyć krótką polemikę z innymi krytykami. Zarzucają oni Miłaszewskiemu, że robiąc Don Kiszota tylko wariatem, wprowadził przez to motyw przykry, monotonny, wykluczający istotną dramatyczność, ta bowiem musi się łączyć z poczytalnością człowieka, z jego odpowiedzialnością za swoje czyny. To jest jednak zapatrywanie ze starej estetyki. Crommelyncka *Wspaniały rogacz*, Pirandella *Henryk Czwarty* powinien był skłonić krytyków do głębszego zastanowienia się nad tym problemem i do rewizji tego poglądu. Dowiedli ci dwaj autorzy czynem poetyckim, że nawet obłąkanie nadawać się może do poezji. Przypomina się zdanie Hebbla, że ludzie anormalni czasem lepiej ilustrują naturę ludzką niż ludzie zwykli, tak zw. zdrowi. *Elektra* Hofmannsthala jest w tym kierunku utworem nieomal skrajnym: typ normalnej kobiety, jaki jest u Sofoklesa, nie wystarcza nowoczesnemu autorowi, aby wydobyć maximum uczucia zemsty i nienawiści, dlatego nie waha się nawet przed nadaniem Elektrze cech patologicznych.

Również niesłusznym wydaje mi się zarzut, jakoby Don Kiszot był tylko tematem epicznym, a nie dra-

matycznym. Takich tematów, które by a priori były dramatyczne lub tylko epiczne czy liryczne, nie ma; i pewną nawet zasługą nowoczesnej teatraliki jest, że nicość tych starych kryteriów praktycznie udowodniła. Trzeba trochę poczytać Crocego, panowie, i wyzbyć się starych przesądów.

Wadę, ale zdaje się nieodzowną, Don Kiszota jako tematu literackiego stanowi — dziś — jego niewspółczesność. Tragizm Don Kiszota polega przecież na tym, że jego ideał życiowy jest już przestarzały, niedostosowany do czasów nowszych. Otóż to, co za Cerwantesa mogło uchodzić za środowisko współczesne, realne, dziś jest już środowiskiem fantastycznym. Dlatego w sztuce Miłaszewskiego nie ma właściwie kontrastu między złudzeniami błędnego rycerza a brutalną rzeczywistością tak dobitnego, jaki zapewne odczuwali czytelnicy *Don Kiszota* wówczas. Najbardziej się to pokazuje w obrazie 7, gdzie wesele, z którym się styka Don Kiszot, jest — powiedzielibyśmy dziś — zupełnie romantyczne. Właściwie dzisiaj, kiedy *Hamleta* grywa się we frakach, wypadałoby napisać *Don Kiszota* współczesnego. Tak też zrobił np. Ignacy Nikorowicz, napisał powieść pt. *Kiszocki*, rozgrywającą się w dzisiejszych czasach. [297]

Na biurze dyrektora Teatru Narodowego leży dramat młodego zdolnego poety wileńskiego Tadeusza Łopalewskiego, autora *Podwójnego cienia*, również pt. *Don Kiszot*, dramat napisany bez wiedzy o tym, że taką samą sztukę już ma u siebie Teatr Polski. Dramat Łopalewskiego tym się różni od sztuki Miłaszewskiego, że ma własną koncepcję Don Kiszota, kontynuuje więc i rozwija dalej legendę o nim. Byłoby pożądane, aby Teatr Narodowy, nie zważając na to, że już pojawiła się sztuka „konkurencyjna", raczej skorzystał z tej zbieżności i tego drugiego *Don Kiszota* wystawił,

aby publiczność — tak jak za czasów greckich — mogła dzieła na jeden temat pisane ze sobą porównać i o nich debatować. Zysk stąd dla kultury literackiej byłby niemały.

Sztukę Miłaszewskiego wystawiono troskliwie. Rolę tytułową grał p. Maszyński wcale dobrze, ale niezbyt popisowo. Monotonny w gestach, w rozmówkach, jak na Don Kiszota trochę trywialny, w monologach za to wznosił się na wyżyny szlachetnego patosu i odsłonił w ten sposób nową, nie znaną — przynajmniej dla mnie — a w każdym razie nie rozwiniętą dziedzinę swego talentu. Sanczo Pansę grał p. Samborski, Boy twierdzi, że był „ponury i przykry"; określenie to jest trafne, ale pomija pracowite i indywidualne opracowanie roli.

Najlepiej zresztą grał Koń-Rosynanta — skonstruowany przez Frycza, olbrzymi, straszny i komiczny: gdy kiwał ogonem i strzygł uszyma, dostawał gromkie brawa. Na tej szkapie powinien *Don Kiszot* przejechać przez kilkadziesiąt przedstawień.

Teatr Letni: *Panna z dobrego domu,*
krotochwila w 3 aktach Wincentego Rapackiego (syna)
[reżyseria Jana Janusza,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 3 IV 1928]

Krotochwilą *Papa się żeni* Rapacki osiągnął niedawno duży sukces. Ale tamta była osnuta na tle stosunków artystycznych, zwłaszcza teatralnych — autor był w swoim żywiole; jego dowcip i komizm miał na spodzie dobrą obserwację. W *Pannie* zapragnął wyjść poza swój przyrodzony zakres, sięgnął nawet do tematu bardzo nowoczesnego. Porządna panna Hania nie może wyjść za mąż, bo mężczyźni nie lubią się zadawać z takimi istotami — więc postanawia udawać kokotę. Lat temu 15 byłoby wystarczyło udawać mężatkę — i były nawet takie farsy — teraz aż kokotę! To trochę przeholowane. Faktem jest, że mężczyźni stronią od panien, albo dlatego że nie lubią brać na siebie tzw. odpowiedzialności („wdepnąć w sakrament"), albo dlatego że panny, przynajmniej przedwojennego autoramentu, zachowywały się bardzo często antyerotycznie: albo wprost „łapały" męża, albo miewały maniery staropanieńskie („jak to rozumieć", „proszę się nie posuwać za daleko"). Mężczyzna wytrawny wolał już mieć do czynienia z mężatką lub z kokotą, chyba że postanowił założyć ognisko domowe i szukał wiośnianej naiwności, po Telimenie miał apetyt na Zosię. [299]

Ale od czasu wojny — a zresztą, co tu gadać! jeszcze dawniej — panny zmieniły taktykę, stały się agresywniejsze, erotyczniejsze, posługują się środkami i środeczkami, o których ich babkom i matkom... no, może się tylko śniło. Niedawno widzieliśmy właśnie w Teatrze Letnim doskonałą komedię węgierską na temat *Nie ożenię się!* Panna, chcąc złapać męża, posługuje się środkami tymi samymi, o których mówi znany kujawiak, a które w wojnie miłosnej stały się już prawie dozwolonymi, jako że ryzyko z obu stron jest bardzo duże. W recenzyjce z owej komedii rozważyłem te sprawy ze stanowiska społecznego, mam nadzieję, gruntownie i przyzwoicie.

[300] Otóż *Panna z dobrego domu* jest przez to ciekawym symptomem, że tu niejako stara farsa polska, farsa Bałuckich, Abrahamowiczów, Ruszkowskich, poczciwa i dobroduszna, chce zbliżyć się do — że tak powiem — międzynarodowej drogi, na której znajduje się takie *Nie ożenię się!* Chce — ale dosyć bojaźliwie.

Hania idzie na zabawę u starego kawalera, ale który jest jej wujaszkiem, wtajemniczonym w spisek, i ten właśnie przedstawia ją jako swoją utrzymankę i daje jej pole do popisu. Popis nie wypada dobrze; Hania zachowuje się wprawdzie dość zuchwale: mówi np. wciąż: „pycha dobry kawał", pali papierosy i pije szampana, ale nie okazuje najmniejszej „znajomości rzeczy" — aż dystansuje ją prawdziwa kokotka, od tegoż wujaszka. Ale cel osiągnięty: kawaler, na którego zagięła parol, zwrócił na nią uwagę, zakochał się i — w III akcie — oświadczył. Otóż jest zajmujące — ze stanowiska historii obyczajowej dramatu — że polskiemu autorowi nie starczy odwagi czy humoru na to, aby pokazać, że kokoty nie udaje się tak bezkarnie, że kto się wda między te wrony, musi albo sam stać się wroną, albo przynajmniej bardzo się upodobnić.

Jedynym śladem tego usiłowania są natarczywe zapytania koleżanki Hani w akcie III: a po tańcu i szampanie, gdyście się już wszyscy popili — co było potem? Odpowiedź jest obojętna. Autor nie umie przełamać konwencji, która tutaj tak samo dawniej obowiązywała, jak dziś w kinie. Oczywiście, łatwo by mu było wpaść w ton drugorzędnego kabaretu, który nie cofa się przed pornografią — ale charakterystyczne jest właśnie to, że owych zakazanych dotąd dziedzin nie potrafi zaanektować dla farsy o lepszym stylu.

I nie jest to przypadkiem. Właśnie rok temu wystawiono komedię Kiedrzyńskiego *Nie trzeba się niczemu dziwić* z akuratnie taką samą sytuacją. Uboga dziewczyna, która czeka na narzeczonego z Ameryki, przystaje na to, aby się stać utrzymanką starego hrabiego — i autor wmawia w nas, że jej to nic nie zaszkodziło, że stary nawet całusa nie dostał!

Na jedno jeszcze pytanie nie dostajemy odpowiedzi w farsie Rapackiego: w której Hani zakochał się ów twardy kawaler, czy w tej, która na moment była kokotą, czy w tej naiwnej, którą poznał potem, czy może pikantna mieszanina obydwu tak nań podziałała. Ale i wspomniana komedia węgierska sprawy te pomija milczeniem.

Wracając do ciaśniejszych ram sprawozdawczych, stwierdzić trzeba, że *Panna z dobrego domu* jest sztuką dosyć wesołą i dość dobrze zbudowaną. Akt środkowy zupełnie według recepty Bergsonowskiej o tym, że komizm powstaje z powtarzania: po kokotce fałszowanej przychodzi druga — również fałszowana (jej ciocia), potem prawdziwa i wzajemnie robią sobie kłopot. Doskonałe są figury dwóch graczy klubowych, zwłaszcza tego, który naciąga kolegów, a potem ich beszta; grali ich wyśmienicie pp. Fertner i Kurnakowicz. Rolę tytułową grała zamaszyście i wesoło p. Gorczyńska.

Teatr Narodowy:
Wielki człowiek do małych interesów,
komedia w 5 aktach Aleksandra Fredry
[reżyseria Ludwika Solskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 4 IV 1928]

[302] Zgadzam się zupełnie ze zdaniem p. Herlaine'a (w „Dniu Polskim"), że te interesy, o których mowa w komedii, wcale nie są małe: ożenek, wybory do rady. W ogóle życie dziś stało się tak skomplikowane i zetyzowane, że najsłabsze na pozór sprawy w życiu mogą się okazać ważnymi i wprost każdemu, szkolarzowi czy dorosłemu, zalecać by należało: Bądź wielkim człowiekiem do małych interesów! Wadą Jenialkiewicza, jak powiada słusznie p. Herlaine, jest to, że jest on właśnie za małym, za głupim człowiekiem do tych interesów. Jenialkiewicza trzeba pojmować raczej jako snoba dyplomatycznego; takiego odmalował nam swego czasu Jan Lam w *Koroniarzu w Galicji*, gdzie pewien szlachcic zachowuje wciąż metody spiskowe z r. 1863, do sąsiadów czy ekonomów pisuje listy zagadkowe, pełne spiskowego biurokratyzmu. Że Polacy lubią stosować metody spiskowe nawet tam, gdzie nie potrzeba, i nawet wtedy, gdy już minął czas na to, pokazuje np. przebieg sprawy z Akademią Litewską, którą pokpili Jenialkiewicze ze Straży Piśmiennictwa.

Starą komedię wystawiono bardzo starannie i składnie. Ci, którzy ją niegdyś widzieli, oczywiście będą

mieli dużo pretensyj, ale to dlatego, że im się przypominają własne młode czasy. Jeżeli już krytykować grę aktorów, to powtórzyłbym to, co już pisałem nieraz: nie ma tradycji i kultu przeobrażenia się, wcielania się w role. Nawet starszy Frenkiel gra Jenialkiewicza z odcieniem, bardzo lekkim, drwiny z postaci, którą przedstawia. Młody Frenkiel opracował rolę swoją (Dolskiego) bardzo pilnie i zasługuje na pochwałę szczególnie dlatego, że wybrnął z zadania jednak tak dobrze, choć rola do jego indywidualności się nie nadaje. Ale właśnie nie ma w światku aktorskim sekretów sztuki, nie uprawia się studiów nad życiem gestów i mowy, nad charakterologią ludzką, a więc w tym wypadku np. nad tym, jak się zachowuje człowiek nieśmiały. Koniec 4 aktu, gdzie nieśmiały Dolski wpada w swój kontrast, wypadł w interpretacji p. Frenkla zbyt wstrzemięźliwie, nieefektownie. Zapewno było to z rozmysłu, i o tyle się to chwali, ale w tym wypadku nie było odpowiednie. Jego Dolski był zbyt inteligentnym; należy robić studia nad głupstwami! W ogóle w tym rzemiośle panuje: rutyna złych przyzwyczajeń (zamiast tradycji pracy), dyletantyzm i tzw. — intuicja.

Teatr Narodowy: *Budowniczy Solness*,
sztuka w 3 aktach Henryka Ibsena
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 27 IV 1928]

[304] Setną rocznicę urodzin Ibsena uczcił Teatr Narodowy wystawieniem *Budowniczego Solnessa*, jednej z jego sztuk najpiękniejszych i najbardziej tajemniczych. Dziś nie wydaje się nam ona tak tajemniczą; jej symbolizm i nawet alegoryzm został dokładnie zbadany, wytłumaczony i zrozumiany; naśladowano go też już wiele razy (słynne naśladownictwo w *Dzwonie zatopionym* Hauptmanna), minął już nawet czas przesycenia się tym „późnym" Ibsenem i przezwyciężania go i teraz z okazji doskonałego przedstawienia w Teatrze Narodowym wyłania się pytanie: czy ten Ibsen już się przestarzał? Czy można jego sztuk jeszcze słuchać z korzyścią dla serca i umysłu? czy w ogóle działa jeszcze?

Tak jest, Ibsen działa jeszcze, jego naśladowcy nie zdołali go spospolitować, a owszem: im bardziej ściera się z niego ta powłoka, która mogła być naśladowana, tym tryumfalniej występuje na jaw jego poezja. Pierwsze dwa akty działają mocno swoją atmosferą ludzką, a jednak wciąż zgęszczającą się w zagadkowe znaki: nie są to żadne wnioski i badania naukowe, ale przyrodzona właściwość duszy, żeby życia nie brać mecha-

nicznie jako szeregu zdarzeń, które są przyjemne lub niemiłe, lecz szukać w nim sensu czy wyjścia. Życie nasze jest na wskroś symboliczne; może nie każdy to odczuwa, ale dramaturg jest właśnie na to, aby nas zaprowadzić na ową krawędź, gdzie ono w sposób naturalny przechyla się w tajemniczość. Nauka i różne znane rozwiązania potrzeb ludzkich w etyce, w filozofii, w polityce są tylko jednym wycinkiem rozświetlonym, jako tako ustalonym, aby w ogóle można było żyć, reszta tonie w mroku. Tu poeta robi swoje wycieczki eksploracyjne; pokazuje symbolikę czy, jak brzmi termin modniejszy, mitologię życia człowieczego.

Głównym motywem *Solnessa* jest walka starości ustępującej z pola z nadchodzącą zwycięsko młodością. Starość przygniata młodość, tamuje: ale młodość ma swój chwyt szczególny: budzi w starości wszystko to, co w niej jeszcze pozostało młode, prowokuje te resztki do szalonego wysiłku, któremu starość sprostać nie może, i przez to ją gubi. Budowniczy Solness ma się dobrze, póki gnębi młodego Ragnara i młodą Kaję, póki jednego pęta zależnością socjalną, a drugą trzyma w zależności erotycznej; ale gdy na horyzoncie pojawia się Hilda, ta młodość, która zawiera z nim sojusz, Solness uwalnia Ragnara i Kaję spod swego wpływu, a sam oddaje się pod wpływ Hildy, która przez podziw podnieca jego ambicję i doprowadza go do czynu, który musi się zakończyć śmiercią. [305]

Taki jest główny motyw sztuki, racjonalistycznie opowiedziany. Oczywiście opleciony on jest girlandą innych motywów, także bardzo głębokich i ważnych dla człowieka. W akcie III te przechodzenia w symbol stają się niekiedy igraszką, ale piorun końcowy uderza z siłą koncentrującą w sobie jeszcze raz wszystkie ludzkie i nadludzkie pierwiastki tragedii.

Widziałem *Solnessa* na scenie po raz pierwszy i z radością stwierdzałem, ile jednak kolorów realnego życia się w nim zawiera. Dwie główne role: Solnessa i Hildy, mówili i grali bardzo dobrze pp. Brydziński i Gromnicka. Inteligentnie chociażby tylko mówić Ibsena i Shawa to już zasługa ogromna wobec — przesadzonej zresztą — niedostępności tych autorów. Nie została zagubiona i zatarta ani jedna poanta Ibsenowska; erotyzm był w sam raz tak ziemski i w sam raz tak delikatny i „sublimowany", jak tego chciał Ibsen. P. Brydziński może był zbyt jednolitym nerwowcem i nie uwydatnił dostatecznie kontrastu między początkowym przygaszeniem i tchórzostwem a wzrastającym porywem ostatków młodzieńczych. P. Gromnicka jako Hilda była może nazbyt ludzka, brakło jej demoniczności; nie wierzy się, gdy Solness mówi o niej, że ma ona w sobie coś z drapieżnego ptaka. W III akcie słyszeliśmy kilka owych jęczących tonów, które aktorki nasze uważają za coś obowiązkowego w każdej tragedii. Ale na ogół obie kreacje były godne sceny europejskiej.

Zupełnie niewłaściwą była p. Lindorfówna w roli Kai — była to nowoczesna maszynistka zakochana w swym szefie adwokacie i wycałowywana w przerwach między jednym dyktandem a drugim. Za dużo tupetu, ruchliwości: Kaja ma być istotą wylęknioną, pod względem fizycznym niższorzędną i raczej poddającą się sugestii Solnessa, niż żeby sama tak się do niego brała obcesem. Gest nagły, z którym upuszcza torbę, był zaiste czysto „teatralnym" — za ten gest należy się osobna nagana. — P. Broniszówna może przerafinowała rolę pani Solness, zrobiła z niej wyjątkowy typ jędzy.

Teatr Mały: *Pociąg–widmo*,
komedia w 3 aktach Arnolda Ridleya,
przekład Niny Niovilli
[reżyseria Aleksandra Węgierki,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 26 IV 1928]

A to znów jest sztuka, gdzie życie codzienne przechodzi również w tajemniczość, a l e w s p o s ó b s z t u c z n y. Odczuwanie wrażeń tajemniczości jest ludzką potrzebą; gdy nie możemy ich znaleźć w wielkiej poezji, szukamy ich w małej; zamiast tajemniczości mamy niesamowitość; zamiast tragedii — Grand-Guignol. Ma on swoje uprawnienie i swoje prawa. Nastrój „niesamowity" musi być osiągnięty w sposób zniewalający jak kokaina. Temu żądaniu powyższa komedia czyni zadość. Już przy końcu aktu I dźwięczą dzwonki na stacji i ma nadjechać pociąg-widmo, groza opanowuje pasażerów zgromadzonych w poczekalni stacyjnej i udziela się widzom w widowni. Ale wyrafinowany autor stopniuje efekt i pociąg-widmo wpada poza sceną dopiero przy końcu II aktu, budząc grozę jeszcze większą. *[307]*

W III akcie wszystko się wyjaśnia; ten pociąg był trikiem bandyckim. Oczywiście jest to już załatwienie formalne; tak samo można było rzecz wytłumaczyć spirytyzmem albo snem, byle ów szczytowy punkt grozy i dreszczu został osiągnięty. Dla polskiego widza nasuwa się jeszcze porównanie z *Błędnym pociągiem* Gra-

bińskiego; wypada ono dziesięciokrotnie na korzyść noweli polskiego autora.

Wykonanie tej sztuki, wdzięczny problem dla reżysera, nie było zadowalające. Niedawno widzieliśmy tę samą rzecz w kinie; o ileż tam więcej precyzji. Czyż teatr musi wciąż wykazywać swoją niższość wobec kina? Sceny zbiorowe niedobrze skoordynowane, pełne niepotrzebnego harmidru i kwiku, eksplozje strachu nie stopniowane, wyczyny na scenie przykryte jeden przez drugi, tak że widz przestaje się orientować, dawki grozy nie dozowane odpowiednio... ale sztuka jest dosyć mocna i działa sama przez się, nie da się zepsuć.

Teatr Polski: *Zielony frak*,
komedia w 4 aktach G. A. Caillaveta
i R. de Flersa,
przekład Jana Lechonia
[reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 4 V 1928]

[309]

Tę komedię sławnej spółki francuskiej, graną w Warszawie jeszcze przed wojną, wystawia teraz Teatr Polski na nowo, podobno dlatego, że z powodu sporu literatów o Akademię Literacką w Polsce stała się już i u nas aktualną. *Zielony frak* wygląda niby ostra satyra na Akademię Francuską, ale gdyby ona była naprawdę tak ostra, nigdy by jej nie tłumaczył, i to tak dobrze, p. Jan Lechoń, skamandryta i żarliwy zwolennik Akademii w Polsce.

Co prawda Akademia, którą nam pokazali pp. Caillavet i Flers, jest gronem próżniaków i głuptasów. Jest akademikiem jakiś zacofany książę, generał, lekarz, biskup, admirał, w końcu zostaje akademikiem poczciwy i głupawy obszarnik, któremu jego sekretarka pisze dzieło historyczne o jego sławnym rodzie. Ale literatów autorzy oszczędzili, nie pokazali nam ani jednego akademika literackiego — wiadomo zaś, że literacka Akademia Francuska składa się także z literatów, nie tylko z generałów i księży. Autorzy uniknęli zadania największego i najtrudniejszego: aby pod pręgierz satyry postawić tych, co uchodzą za elitę umysłowości ojczystej. A taka satyra byłaby dopiero naprawdę aktualną.

„Choć gryzę, to sercem gryzę" — taką receptę daje satyrze stara mądrość polska. Nowaczyński dodał do tego słusznie: „sercem — gdy się już nie ma zębów". Grzeczna, bezzębna i obłudna satyra spółki komediopisarzy francuskich (Flers był później sam akademikiem) polega na takim triku: przesadzić, jak najwięcej przesadzić, tak aby nikt tego nie brał na serio i nikt się nie obraził. Dlatego w III akcie zebranie akademijne jest kolekcją kretynów po prostu operetkowych (pamiętacie dwóch profesorów z *Ptasznika z Tyrolu*?). Ach, to jest przecież takie — sympatyczne!? Francuz kocha swoją Akademię, dlatego ją obśmiesza — nieprawdaż? (Tu wyprzedzam już niektó-
[310] rych pp. recenzentów, którzy będąc zwolennikami Akademii w Polsce, w ten sposób wybrną z kłopotu). Ten śmiech jest niby sobie taki familiarny; niby to dowcipny kuzynek kpi sobie z podstarzałych stryjów i dziadków, ale wszystko — zostaje w rodzinie!? A więc konkluzja wspomnianych recenzentów będzie: załóżmy tedy i u siebie akademię jako nowe źródło humoru, zwłaszcza że ona będzie inna, o, z pewnością inna niż tamta, paryska!

Dla Francuzów Akademia jest zabytkiem takim jak Notre-Dame, przypomina im czasy chwały Richelieugo i jako nieszkodliwy zabytek jest im potrzebna. Tak jak nam potrzebny jest Wawel. Ale jak dzisiaj nikt nie budowałby Wawelu ani np. sztucznych ruin, tak nikt nie powinien pragnąć Akademii à la Francuska. Recenzent — można przewidzieć który — będzie wprawdzie dużo mówił o tym blasku, który ją opromienia; o symboliczności takiej instytucji, która choćby nawet głupców miała w swym gronie, jednak sama przez się jest mądra — jedno mu wciąż odpowiadać trzeba: nie buduje się takich sztucznych ruin, bo każda epoka ma prawo do własnych oryginalnych budowli, które póź-

niej z kolei mogą się również stać szanownymi a zidociałymi ruinami, jak Akademia Francuska. Jedno jeszcze mój recenzent poruszy: kobieta! Ach, ten wdzięk specjalny, z jakim komediopisarz francuski przeplata politykę majtkami damskimi! Główna scena: bohater, ów głuptas wioskowy, klęczy u stóp księżny, obcałowując ją; wpada książę-akademik, robi awanturę; sprytna sekretarka ratuje sytuację, mówi: on ją tylko błagał o wstawienie się za nim, aby mógł zostać akademikiem! I tak przez kobiety, ni stąd, ni zowąd, staje się akademikiem człowiek, który dotychczas wstydził się nawet, żeby go nie uważano za literata, i dopiero po wstąpieniu do Akademii wyznaje: teraz dopiero zachciewa mi się pisać! To wszystko jest zabawne, przypomina *Bel ami* Maupassanta, Stendhalowskiego Juliana Sorela, Balzakowskiego Rastignaca i tylu innych, którzy robili karierę przez kobiety. Ale żeby to było takie mądre pod względem np. socjologicznym lub godne naśladowania przez naszych komediopisarzy, tego bym nie powiedział. Takie szablonowe „cherchez la femme" jako stała recepta dla komediopisarzy staje się w końcu nudne, przynajmniej dla krytyka uświadomionego, jeżeli nie dla gawiedzi. W nowoczesnym życiu socjalnym, politycznym, nawet i literackim, przestała już kobieta odgrywać tę samą rolę, co dawniej, od kiedy sama jest nie tylko świadkiem, lecz i aktorem, od kiedy sama pisze, sportuje się, jest posłanką lub senatorką, lata ponad oceany. [311]

Takie ogólne uwagi o tej starej komedii francuskiej, w której wszystko dosyć szybko się postarzało, tylko nie przedni dowcip i kilka doskonałych sytuacji komicznych. Warto ją jeszcze raz zobaczyć, choćby na to, aby samemu odczuć, jak rychło zwiędło niejedno, co nas przed wojną bawiło jako coś zupełnie świeżego. I na to, aby widzieć przednią grę naszych artystów,

zwłaszcza pp. Leszczyńskiego, Stępowskiego, Modzelewskiej, Sulimy.

PS. Myli się grubo p. Kończyc w swej recenzji, twierdząc, że nasz spór o Akademię toczy się o osoby. I z plebiscytu, i z obioru przez Rząd weszłyby dzisiaj mniej więcej te same osoby. Spór idzie o to, żeby pensje nie były dożywotnie i żeby prawo „samostanowienia" literatów o sobie zostało uznane. Prosimy Panów pro-akademików nie przeinaczać wciąż przedmiotu sporu.

Teatr Scena Nowa pod kierownictwem
J. Kochanowicza i E. Wiercińskiego
(w gmachu Związku Zawodowego Kolejarzy):
Felicji Kruszewskiej *Sen*, obrazów siedem
[inscenizacja i reżyseria Edmunda Wiercińskiego,
dekoracje Feliksa Krassowskiego,
ilustracja muzyczna Eugeniusza Dziewulskiego,
shimmy i tango układu Jadwigi Hryniewieckiej,
premiera 16 V 1928]

Sen Kruszewskiej mógłby na seminariach z najnowszej literatury polskiej służyć za obiekt do analizy historycznoliterackiej, w przekroju bowiem znajduje się tam wszystko: i baśń dziecinna, i psychologia senna — bardzo nikła zresztą — i *Skarb* Staffa, i wyspiańszczyzna, i symbolistyka, i alegoria, i aluzja, i formizm Witkiewicza. Cała ta mieszanina podobna jest do *Dziwnej ulicy* Czyżowskiego, którą przed kilku laty grano gwoli eksperymentom reżyserskim, i tak samo jak ona jest przykładem na to, że tak zw. nowe prądy są u nas na razie jeszcze tylko naleciałością, powierzchnią, a pod spodem ukrywa się stary, łatwy, nie przezwyciężony jeszcze symbolizm, a raczej symbolistyka (teoria rozróżnia ściśle jedno od drugiego). [313]

Przy tym dla historyków literatury ważna wskazówka. Typowym łącznikiem między starymi a nowymi laty były wydane podczas wojny *Tropy* (szkice prozą) Franciszka Mirandoli. Mirandola jest jednym z najstarszych żyjących poetów Młodej Polski, nasiąknął jeszcze za młodu symbolizmem i te jego ostatnie utwory są do pewnego stopnia rozszaleniem się symbolizmu. Nie ma tam ani jednej sytuacji, ani jednej

rzeczy, ani jednego człowieka, którego by można brać dosłownie, realnie; wszystko coś znaczy, migoce jakimiś myślami czy ideami, chociaż gdy zbliżyć się i spróbować wziąć w rękę, te myśli rozlatują się, przepływają w siebie lub okazują się banalnością. (Wtedy jednak powiada się, że poeta nie ma dawać myśli w sposób matematyczny, że to jest poetycki irracjonalizm itp.). Otóż w tych *Tropach* jest mowa o okrętach, burzach, rzekach, krzyżach, zdobywcach, kapłanach, są nawet różne przygody, ale wszystko samo przez się nie ma własnego życia, dopiero w związku z jakimś domysłem. Jest tam też opowiastka o Ulicy Cudnej — i jak mi opowiadał autor, ten motyw pożyczył sobie od niego Czyżowski do swojej *Ulicy Dziwnej*. Tak więc nawet genealogicznie da się stwierdzić ten rozwój, który od dawnego symbolizmu, a raczej symbolistycyzmu, prowadził do zjawisk literackich mających nowoczesny pozór ekspresjonizmu czy formizmu.

[314]

W praktyce tego rodzaju utwory, które swego czasu uważano za „głębokie", były schroniskiem dla ogólnikowego beztreściwego idealizmu, którymi ówczesna brać poetycka bezsilnie przeciwstawiała się filisterstwu, materializmowi i innym straszakom ówczesnym. Toteż rzetelniejsi literaci postanowili wyeliminować myśl zupełnie i zostawić kłębowisko różnych kształtów, traktowane raczej w sposób muzyczny lub malarski, i to nazwano formizmem. Do tego dochodził Witkiewicz. Ale ponieważ umysł ludzki jest już tak zbudowany, że nie może nie myśleć, chociażby miał nawet licho myśleć, więc też i u Witkiewicza, i u Czyżowskiego przeciskają się strzępy jakichś myśli, oczywiście starych i oklepanych — ale autorzy w dość wyrafinowany sposób te myśli zamazują lub skręcają, tak ażeby poznać nie było.

Formizm Kruszewskiej w *Śnie* jest niewinniejszy; mylenie śladów nie jest tak zdecydowane, bo autorka jednak chciałaby także laurów wieszczki narodowej, choć boi się wyciągnąć po nie rękę. Swój ogólnikowy idealizm bierze bardzo na serio. Jest tedy dzisiaj dziewczynka, której marna rzeczywistość polska wydaje się koszmarnym snem, bo ona marzy o „prawdziwej" Polsce; tę Polskę rzeczywistą zalewają „czarne wojska", to znaczy nie bolszewicy, lecz filistrzy, biurokraci, ludzie trzeźwi, wyrachowani; rozproszyć sen narodu, ożywić spiżowego księcia Józefa na Saskim Placu można by tylko, sypiąc jego rumakowi pod nogi czerwone kwiaty, ale niestety, kwiatów tych nigdzie dostać nie można. Chochołem jest tu Zielony Pajac, [315] który wciąż się kręci koło dziewczynki i szydzi z niej, traktując ludzi zielonymi pomarańczami; te czerwone kwiaty to zapewne coś spod serca, to zgubiony złoty róg z *Wesela*.

Chwali się autorce, że jest dobrą patriotką i że chce jeszcze lepszej Polski — chcemy tego wszyscy, ale prosimy o wyraźniejszą receptę, inaczej musimy posądzić o ambicje ponad stan wypłacalności. Dopingu patriotycznego od poetów mamy już dosyć — mimo to powtarza się on od czasu do czasu. W jakiż to sposób chce autorka udoskonalić tę Polskę? Jaki program? Jaka wizja? Nie będziemy już nawet wymagali politycznego ani społecznego, tym mniej recepty na poprawę waluty, ale niech nam przynajmniej powie coś bliższego a poetyckiego o tych czerwonych kwiatkach, których owa dziewczynka znaleźć nie może. Czy są to goździki, czy róże? W ciągu 6 obrazów raz tylko dowiadujemy się, że wszystkich użyto na powitanie czarnych wojsk. Czy to ma znaczyć, że wszystkie siły idealistyczne w Polsce obróciły się na urządzanie spraw poziomych? Ale mamy jeszcze jedną wskazów-

kę. W akcie ostatnim jakiś człowiek w bluzie robotniczej — ten sam, który w pierwszym doniósł o czarnych wojskach — posuwa naprzód zegar, który był przestał chodzić, i wtedy następuje jakiś przełom ku lepszemu — znowu nie wiadomo jaki, bo o Poniatowskim już autorka zapomniała i rumak nie rusza z kopyta. Więc niby... postęp? niby ten „wyrobnik", któremu razem z „dziewką bosą" Wyspiański na końcu *Wyzwolenia* pozostawia misję uwolnienia Konrada?

O wiele wymowniejszym za to jest afisz, który daje nam niektóre wyjaśnienia co do intencji autorki, nie wiadomo o ile autentyczne. Powiada się tam, że gdy Konrad Wyspiańskiego przed wojną wyganiał poezję
[316] romantyczną: „precz, jesteś tyranem", ten sam Konrad dzisiaj „z utęsknieniem wyglądałby powrotu Geniusza" poezji romantycznej. To znaczy, że niby jest za mało poezji w życiu.

Przedostatni obraz *Snu* pokazuje nam biuro, gdzie się rachuje, niby jakaś potworna buchalteria. Wymieniają wciąż cyfry, jeden z tych potworów (zresztą znakomicie ucharakteryzowanych i wyreżyserowanych) wypowiada tajemnicze słowa: „historyczno-matematyczna konieczność dziejowa". Wszyscy oni nie wierzą, żeby pomnik mógł ożyć. Trzeźwość? materializm? Znowu wracają te przedwojenne orientacje. A przecież zdawało się, że futuryzm, że Brzozowski już trochę przeorał niwę umysłowości polskiej, że już się tak nie sentymentalizujemy. Młodsi poeci wielbią maszyny, a Tuwim pisze poemat o cyfrach.

Więc utwór Kruszewskiej chyba trzeba uważać za recydywę (w masce nowoczesnej formy). Dziwić się jej nie można, gdyż ktoś większy, Rostworowski, zabłądził na te same tory moralistyczne w *Zmartwychwstaniu*. Nawet treść ta sama: tu Poniatowski, tam Mickiewicz schodzą z pomników.

Swego czasu Wyspiański w poemacie o *Kazimierzu Wielkim* kazał duchowi króla uderzyć młotem w pierś gadatliwca, przemawiającego na uroczystości ekshumacji zwłok królewskich. Za czasów Wyspiańskiego afront taki był uzasadniony, gdyż „tromtadracja" patriotyczna tamowała wówczas Czyn wyzwoleńczy. Dziewczynka w *Śnie* aplikuje taki sam afront mówcy pod pomnikiem Poniatowskiego. Po co? Niech sobie uroczystości i jubileusze będą dalej, pewna parada, pewna teatralność jest w życiu narodowym konieczna, może użyteczna. Nawet Boy, autor sławnego wierszyka o sosach jubileuszowych, na bankiecie urządzonym niedawno na jego cześć przez Pen-Club, wygłosił mówkę filozoficzną, której sensem jest zgoda na te komedie uroczystościowe, gdyż mają one swoją rację bytu — Boy porównał to nawet z owym prostym chlebem, z którego kapłan robi sakrament. Zresztą filozofia ta znana jest i z *Żeglarza* Szaniawskiego. [317]

Jeżeli to wszystko przytaczam, to dlatego, aby scharakteryzować zacofanie ideologiczne i prymitywność tej sztuki. Nie przesądza to oczywiście o talencie autorki, ani ujemnie, ani dodatnio; jest to dopiero próba. O wiele wyżej stoją liryki Kruszewskiej; tomiki *Stąd — dotąd*, wydane w Wilnie, zawierają bardzo ładne i świeże utwory.

O przedstawieniu samym w następnym felietonie.

* * *

Przedstawienie *Snu*, dzięki pracy i pomysłowości reżyserii (p. Wierciński), należy do tych wydarzeń teatralnych, które pozostaną w historii reżyserii polskiej, jeżeli nie jako wzór, to jako miara, jako rekord pewnej metody, na który można się powoływać przy porównywaniach.

W zasadzie uważam za jakąś przewrotność i za kpiny z literatury, gdy sztuka aktorska czy reżyseria przyczepia się właśnie najchętniej do sztuk słabych, aby je ożywić i zrobić z nich silne przedstawienie. Ale ostatecznie krytyk, który sam dramatów nie pisze i nie reżyseruje, musi się z tą modą pogodzić — gdy pisze recenzję. Wolno mu jednak wskazać na to, że dzisiejsza reżyseria nie stara się wydobywać i przeprowadzać idej zawartych w utworach, nawet gdyby były, natomiast szuka rzeczy potocznych. Ideą *Snu* byłoby, że dziewczynka, przechodząc od stacji do stacji swego przykrego snu, wciąż szuka wskrzesicielskiego czerwonego kwiatu i nareszcie go znajduje.
[318] Jak i dlaczego, nie wiadomo; akcji pod tym względem nie ma żadnej, są tylko przygody z dziecięcej baśni, takie jakie przebywa np. rycerz drapiący się na szklaną górę albo — złodziej z Bagdadu. Reżyseria mogłaby tę lukę w tym za mało dramatycznym dramacie jakoś uzupełnić, choćby np. za pomocą jakiegoś stopniowania akcji w poszczególnych stacjach; niechby albo tempo stawało się szybsze, albo niesamowitość coraz większa, albo niechby rozpacz dziewczynki odpowiednio się potęgowała, w tonie skargi, w gestach, niechby się objawiały jakieś fazy zwycięstwa lub klęski. Tego nie było. Jak w samej sztuce nie ma rozwoju i obrazy jej można dowolnie poprzestawiać, tak samo w realizacji scenicznej, która powinna była taki rozwój swoimi środkami przynajmniej zimitować, udać (to by było naprawdę „formalne" ujęcie, mój ty panie łaskawy a nieznajomy, który napisałeś program), tak jak np. muzyka może udawać bitwę, deszcze itp.

Ale po cóż robić zarzuty właśnie dzielnemu reżyserowi Sceny Nowej, kiedy także Osterwa, Dobrodzicki i Schiller sztuki stopniowania, kontrastowania

i wydobywania dramatyczności nie uprawiają, nie lubią, może nie rozumieją lub nie umieją.

Według programu intencją reżyserów było „wyprowadzić ze sztuki *Sen* jej cechę zasadniczą, tzw. rzeczywistość senną, która w stosunku do zjawisk codziennych wydaje się koszmarem, nieprawdopodobieństwem, zjawą". Stąd w kostiumach, w ruchach i gestach, w sposobie wygłaszania słów „cała skala stopniowań (ale innego rodzaju niż te, o których ja mówię) od prawie że, na pozór, naturalistycznego prawdopodobieństwa do jaskrawej deformacji".

A więc wynalazczość reżysera dotyczy nie strony ideowej dramatu, lecz tła, nastroju. Ale i tu sztuka sama nie daje dostatecznej podstawy — nie ma kontrastu między rzeczywistością codzienną a snem, bo tej pierwszej wcale nie ma. W *Weselu* obie sfery są skontrastowane, w II akcie sen wraca do codzienności, w III codzienność przepływa w sen (czy też zjawę fantastyczną). Tak samo np. w *Hanusi* Hauptmanna. W *Śnie* Kruszewskiej tego kontrastu brak zupełnie, wszystko jest fantastyczne, i sen, i rzeczywistość. Reżyseria, przez usta programu, powiada, że to uzupełniła; mówi nawet o „naturalistycznym prawdopodobieństwie", ale ponieważ antynaturalizm jest w modzie, więc boi się i dodaje dla ostrożności: „prawie że", „na pozór". Mniejsza o to; ważne jest to, że właśnie tego efektu kontrastowego i w reżyserii nie ma. Nic ma ani rzeczywistości, która by się zgęszczała czy wykrzywiała aż w koszmar dławiący, ani nie ma snu doprowadzonego do zmory sennej; jest wciąż tylko dziwaczność i groteska, nie regulowana żadnym zamiarem. Pajac Zielony rzuca się po scenie, wygina, przechyla, tańczy — mógłby tak samo dobrze chodzić na głowie, wszystko jest dowolne.

Za to pokazana jest obfitość nowoczesnych środków aktorskich i reżyserskich; tu rzeczywiście jest „skała". Najwięcej do dawnego sposobu gry jest zbliżona przemowa patriotyczna jakiegoś jegomościa pod pomnikiem — z „łezką" w głosie, majstersztyk ironii. Zresztą prócz samej dziewczynki, która mówi normalnie, wszyscy robią z mowy ludzkiej niespodzianki: począwszy od rytmu rąbanego, skanzji, śpiewu, miewa się tu różne możliwości, na ogół nastrojone na szyderstwo i niesamowitość, ale w życiu nie spotykane. Już Dobrodzicki w *Dziwnej ulicy* wszedł na tę drogę (to się nazywa deformacją), np. gdy rozmyślnie rozrywał słowa; w tej reżyserii jest to posunięte jeszcze dalej.
[320] Okazuje się w ten sposób wielostronność mowy jako instrumentu nie dosyć w życiu wyzyskanego; porównałbym to z pokazem fortepianu ćwierćtonowego albo z pokazem instrumentów o nie znanych barwach głosu. Dla takich środków właściwie trzeba by pisać jakieś odrębne sztuki: *Sen* o tyle jest do nich dostosowany, że zostawia im swobodę ruchu. (Ale podobno dla tych fortepianów nikt nie komponuje prócz samych wynalazców).

Najcharakterystyczniejszą jest scena w biurze; kilka pulpitów w półkolu, blaty pochylone ku widzom (nowoczesne malarstwo przechyla blat, bo wstawia się w oko widza), przy pulpitach potworni buchalterzy czy profesorzy w jakichś długich szatach — rachują. W środku stoi dziewczynka i nie może przyjść do głosu, cyfry jakby spadały na nią, zasypywały i raniły. W innych scenach uderza zaaranżowanie figur; szczególnego, wiążącego niejako życia nadaje im pajac uwijający się po scenie sprężystymi zygzakami. Co do charakteryzacji, to może najlepiej wypadły białe wojska, wychodzące z cmentarza ze zdeformowanymi karabinami.

Dekoracje robi F. Krassowski, autor *Sceny narastającej*. Szkoda, że nie dano mu tutaj pola do zastosowania swojej idei.

Jedną radę można by dać reżyserii: aby skreśliła w tekście różne zbyt często powtarzające się motywy, np.: „to nie ma sensu", „czy pani lubi zielone pomarańcze", „jutro mam egzamin z geometrii". Rozumiem, że to powtarzanie jest poniekąd rozmyślne, ma oddawać monotonię snu, ale ta monotonia staje się rzeczywistą. Refren interesuje tylko wtedy, gdy za każdym powtórzeniem się jest czymś innym, i wtedy podkreśla tę inszość lub większe napięcie, ale tutaj tego nie ma.

Teatr Narodowy: *Zaręczyny aktorki*,
komedia w 2 aktach Józefa Korzeniowskiego. —
Majster i czeladnik,
komedia w 2 aktach Józefa Korzeniowskiego
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 18 V 1928]

[322] W przeciętności Józefa Korzeniowskiego lepiej uwydatniają się właściwości minionej literatury polskiej niż w autorach szczytowych: łatwy idealizm i poczciwość. Te obie komedie są tego przykładem. Postacie w nich nie tylko są naprawdę poczciwe, ale nadto bezustannie się wzajemnie o tym zapewniają. Jesteśmy jak wśród starych dzieci — ma to pewien urok perspektywy dziejowej, ale słuchamy tego ze zdziwieniem.

Popis mieli pp. Frenkiel i Zelwerowicz w głównych rolach. Niespodzianką była p. Ćwiklińska w charakterystycznej roli szewcowej — w której jednak nie czuła się jeszcze dobrze. P. Kurnakowicz w roli Kaspra szewczyka popisał się świetnie jako amant charakterystyczny — są w nim nie wyzyskane pokłady uczuciowe; ten zdolny aktor ma przed sobą duże możliwości. Grał swą sentymentalną rolę z przekonaniem i wzruszał. Świetnie grał również p. Gawlikowski.

Teatr Letni: *Kredowe koło,*
poemat dramatyczny w 5 aktach
według chińskiej legendy Klabunda,
przekład M. Szwarcówny, partie liryczne
i sceny poetyckie przełożył Józef Jedlicz.
Dekoracje i kostiumy W. Drabika,
reżyser: dyr. E. Chaberski,
muzyka Schefflera
[premiera 20 VII 1928]

[323]

To, podobno bardzo modne, *Kredowe koło* pojawia się u nas ze znacznym opóźnieniem. Widzieliśmy już chiński *Żółty kaftan*, ale ominęła nas *Turandot*, pojawiając się tylko w bluesie. Chińszczyzna, która wyparła modną niegdyś japońszczyznę, jest na szerokim świecie również już czymś wczorajszym; za to sztuka murzyńska i kanibalska jeszcze dosyć zabawiają europejskiego snoba.

Cel tych wycieczek sztuki w egzotykę może być taki sam, jak cel jej nawrotów do przeszłości greckiej, gotyckiej, barokowej, klasycznej: nie żeby naśladować to, co jest w swoim miejscu lub swoim czasie jedyne i nienaśladowalne, lecz żeby cofnąwszy się odzyskać własny rozmach świeżości; przyjrzeć się, jak inni zaczynają, i samemu zaczynać; natchnąć się widokiem tylu innych dróg i nabrać przez to odwagi do nowej drogi własnej. Ale dziś nawet ta podnieta sztuce nie pomaga; odkryto natomiast inny cel nawiązywania do egzotyki lub do przeszłości: sposobność do pasożytnictwa. *Żółty kaftan* i *Turandot* wystawia się tak, jak obojętny pod względem wartości literackiej *Sen* albo jak nieteatralną *Achilleis*, aby zaaplikować nowe pomysły reżyserskie, dekoracyjne i kostiumowe.

Co do *Kredowego koła*, to jednak rzecz ma się nieco inaczej; pasożytnictwo było, ale innego rodzaju. Poeta niemiecki Klabund (właściwe nazwisko Alfred Henschke) użył tej starej chińskiej sztuki jako libretta do swoich wkładek rewolucyjnych. Kiedy to zrobił, nie wiem dokładnie; zdaje mi się jednak, że było to w epoce, kiedy Niemcy powilhelmowskie nurzały się w zapale rewolucyjnym, pacyfistycznym, antymonarchicznym. Dla nas jest ta epoka dość obca; nie mieliśmy rewolucji, tylko powstanie; obcy monarchowie byli dla nas symbolami ucisku narodowego, a nie społecznego. Dlatego brat bohaterki Czang Ling, z początku rozpustnik, potem żebrak, członek tajnej bandy,
[324] która morduje rządowych dostojników, aby mścić krzywdy maluczkich, człowiek wygłaszający zasady dosyć prymitywnie pojętej sprawiedliwości społecznej — nie przemawia nam do przekonania. Wprost dezorientuje akt ostatni, gdzie nowy cesarz, tym razem już wspaniały i dobry, przychodzi i sądzi. Ale jakże sądzi? Ze zdumienia wpadamy w zdumienie.

Nasamprzód rozstrzyga po salomońsku spór dwóch matek o dziecko — przy czym zauważyć trzeba, że wersja biblijna o rozcięciu dziecka mieczem jest piękniejsza niż wersja chińska, według której matki mają dziecko ciągnąć ku sobie za rączki. Zresztą przypominają mi się doskonałe i dowcipne uwagi Leona Belmonta o tym sądzie salomońskim; według tych uwag był to bluff, który by wobec dzisiejszej wiedzy psychologiczno-prawniczej nie mógł się ostać i w gruncie rzeczy nie powinien był rozstrzygnąć wcale o przynależności do tej czy do tamtej matki.

Następnie ów Czang Ling, zamknięty w kłodę i skazany na śmierć, prawi cesarzowi różne impertynencje, i to młodego monarchę tak przejmuje, że powiada: siądź i rządź razem ze mną. W Niemczech po-

wojennych mogło to mieć znaczenie symboliczne: niby że socjaliści czy spartakusowcy powinni być dopuszczeni do władzy, ale my bierzemy tego człowieka indywidualnie i otóż nic z tego, co mówi, nie imponuje nam jakąś szczególną głębią rozpoznań społecznych. Przy tym wydaje się to nam niekonsekwentne: tyle nastroju rewolucyjnego, a jednak w końcu znowu cesarz, tym razem lepszy, ale również trochę narwany — choć na sympatyczniejszy sposób. Czyżby Niemcy tęskniły tylko do lepszego cesarza? Ale najwięcej zgorszenia wśród elity towarzyskiej, zebranej na premierze, wywołał inny fakt: oto cesarz w matce owego dziecka poznaje dziewczynę, w której się niegdyś zakochał; bardzo pięknie, ale ta kobieta została kupiona przez bogatego i wstrętnego staruszka, była mu wierną żoną, powiła mu syna, a nawet zakochała się w tym bydlaku na kilka chwil przed jego zgonem. Żeni się z wdową — pal sześć; ale według naszych europejskich wyobrażeń powinna była ta kobieta zastrzelić się, uciec, zbuntować się — w każdym razie jej cierpliwe i potulne życie jako małżonki drugiego stopnia u pana mandaryna Ma nie wydaje się nam czymś godnym ręki syna niebios. Przywykliśmy w naszych bajkach, że tacy panowie żenią się z dziewicami.

Otóż to — nasze wyobrażenia europejskie! Autor niemiecki tak bardzo zeuropeizował naiwną chińską legendę, że gdy w końcu pojawia się szczegół, który w legendzie jest zapewne na miejscu i pasuje do reszty, jesteśmy rozczarowani.

Niestety, nie mogłem w tak krótkim czasie znaleźć autentycznego *Kredowego koła*, aby trochę ponudzić czytelników porównaniem chińszczyzny prawdziwej z niemiecką przeróbką. Kombinuję tyle, że zapewne sztuka chińska należy do tych, które „idą na całego", zawiera wycinek życia, ale taki, który w sobie odzwier-

ciedla całe życie, los i świat — wszystko obraca się w owym kredowym kole, które jest znakiem magicznym. Wyobraźmy sobie, że który z naszych poetów dałby taką sztukę, w której by już powiedział wszystko, bez rezerw i niedopowiedzeń. Dziś to jest oczywiście o wiele trudniejsze niż dawniej i w Chinach; filozofia *Kredowego koła* jest dla nas tak samo płytka i łatwa, jak jego pojęcie o sprawiedliwości — ale tylko taki dramat mógłby nas porwać naprawdę.

Piękne dekoracje Drabika, oklaskiwane za każdym podniesieniem się zasłony, wydały mi się tak samo niechińskie jak przeróbka Klabunda — może rozmyślnie? Rolę główną grała p. Leszczyńska zupełnie jak dojrzała wielka artystka, z wszystkimi znanymi spadkami głosu, rozczuleniami itp. sposobami patetycznymi. Ale jeżeliby kto chciał przewyższyć panią Przybyłko-Potocką, trzeba inwencji, trzeba czuć, co już było, a co jeszcze być może, trzeba na drodze krzyżowej w akcie IV inaczej płakać i cierpieć. Dosyć majestatycznym jako książę i cesarz był p. Łuszczewski; ale ostatni akt pod względem reżyserskim był niedociągnięty, gesty i słowa cesarskie nie działały jak blask słońca, co przenika dziury i uszczęśliwia wszystkich. Ślicznym w tej sztuce jest akt I, zapowiada on więcej, niż reszta dotrzymuje.

Teatr Mały: *„Oto kobieta!"*
komedia w 3 aktach W. S. Maughama,
przekład Feliksa Tretera
[reżyseria Władysława Ryszkowskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 6 VI 1928]

Czyżby już sezon ogórkowy się rozpoczął? Od kilku dni teatry Szyfmanowskie grają dwie sztuki kasowe — robią sobie interes, a widzom przyjemność. Sztuka wyższej klasy znalazła się w Teatrze Małym. Jej autor, Anglik, znany nam jest już z paru komedii. Nowa jego sztuka wygląda jak farsa: żona, mąż, przyjaciółka domu i cichy wielbiciel; ale od połowy rzecz się trochę pogłębia, występuje coś jakby teza. Żona miałaby według zwyczaju prawo zrewanżować się mężowi w niewierności, ale Konstancja tego na razie nie uczyni, gdyż czuje się już nie sercowo, lecz jeszcze finansowo zależną od męża, uważałaby to za niepoprawność przyprawiać mu rogi za jego własne pieniądze. Więc przyjmuje pracę, zarabia, płaci za swoje utrzymanie w domu i po roku pracy wyjeżdża do Włoch na urlop — z wielbicielem, zawiadomiwszy o tym męża. Ona jest w porządku — lecz mąż jest pobity i skruszony. Sytuacja końcowa podobna do sytuacji w *Norze* Ibsena, tylko że przyczyna rozprawy między mężem i żoną jest romansowa i ton jest żartobliwszy — znać tę szkołę humoru otwartości, którą dał Shaw. [327]

Położenie nacisku na pieniężnej stronie małżeństwa, więc niejako kupieckiej, powinno zainteresować socjalistów. Właściwie małżeństwo to jest dojrzałe do rozwodu i mąż grozi rozwodem, ale Konstancja powiada: po co, przecież ja ciebie bardzo lubię, zostańmy przyjaciółmi pod jednym dachem. W tym punkcie jednak pokazuje się, że ten cały konflikt rozgrywa się w sferach zbyt zamożnych, byśmy go mogli wziąć na serio; pani Konstancja może pracować, ale może i nie pracować, może się rozwieść i może się nie rozwieść — słowem, uprawia pewien sport moralny. Jeżeli w pracy nie ma momentu przymusu, to nie jest praca prawdziwa, choćby dotyczącemu kapał prawdziwy pot
[328] z czoła; jeżeli dwoje ludzi lekceważy instytucję rozwodu, to nie ma między nimi konfliktu erotycznego, ani nawet socjalnego, tylko towarzyski.

Najmocniejszą stroną tej sztuki Maughama jest jej rozmach antytragiczny, doprowadzony w akcie drugim niemal do paradoksu, do cynizmu. Konstancja nie tylko przebacza mężowi, ale nawet rozgrzesza i jego przyjaciółkę; przytomnością umysłu ratuje oboje z niebezpiecznej sytuacji, gdy zdradzony mąż owej przyjaciółki wpada, aby zrobić awanturę. Toteż wszyscy ją z początku podziwiają, ale potem się dziwią; w końcu jej postępowanie zaczyna się wydawać przewrotnym, drażniącym — i wcale bym się nie dziwił, gdyby który z recenzentów napisał, że to jest kobieta zimna, wyrafinowana, pod maską dobroci obłudna, formalistka, że bardzo dobrze się stało, że ten mąż ją zdradza, widocznie zasługiwała na to. Oczywiście autor nie miał takich zamiarów, wziętych już z charakterologii. Każdy autor, gdy chce przeprowadzić jakąś myśl czy tezę, wikła się w tego rodzaju trudności, naraża się na zarzuty, że sam nie zna swych osób. Niemiecki dramaturg współczesny Herbert Eulenberg

w swej książce o teatrze między innymi wytoczył taki akt oskarżenia Norze i Grzegorzowi Werle.

Ja osobiście pasjami lubię sztuki, w których ktoś klaruje i opanowuje sytuację, góruje nad otoczeniem, przenika ludzi i umie stosunkom między nimi nadać nowe formy. Można by śledzić, od komedii Scribego i Sardou'a począwszy, jak się w dramacie rozwijał ten typ opanowania rzeczywistości; z początku jest ono powierzchowne, jakby detektywiczne, tyczy się spraw zewnętrznych; później — u Ibsena i Shawa — następuje opanowanie rzeczywistości psychologicznej i społecznej. W recenzjach swoich już wielokrotnie podnosiłem sztuki tego rodzaju.

[329]

Ale to samo lubią i widzowie, nie wiedząc; zwłaszcza uradowane były panie, że mężczyzna został przez kobietę w tak dowcipny, konsekwentny — i dżentelmeński sposób wystrychnięty na dudka.

Konstancję grała pani Przybyłko-Potocka z szlachetnym wdziękiem, z umiejętnością prowadzenia dialogu i odpowiedniego podawania poant dramatycznych. Wyższość umysłowa nad otoczeniem w jej ustach wydawała się naturalną i wiarygodną; czego by np. nie można powiedzieć o niejednej wybitnej aktorce na jej miejscu. Oczywiście pozostawała pewna — ciekawa dla obserwatora — sprzeczność między rolą a indywidualnością artystki. Talent p. Potockiej jest w gruncie rzeczy tragiczny, w jej humorze jest pewna melancholia — grała ona Konstancję tak, że nieraz wydaje się, jakby ta kobieta coś jeszcze knuła, dusiła w sobie, coś jeszcze miała do wyznania, może utajone lub nie uświadamiające się jej samej uczucie dla męża — łobuza. Zapewne też wielu słuchaczy, a zwłaszcza słuchaczek, czekało takiego obrotu komedii, że Konstancja tylko robiła próbę, że

w końcu się nawróci — ale gdzież tam! To jest tylko polski sentyment, wspomnienia ze starych romansów à la Marlitt i Braddon, gdzie wszystko się dobrze kończyło; Maugham już na te stopnie nie wraca.

Teatr Polski: *Broadway*,
sztuka w 3 aktach Ph. Dunninga i G. Abbota,
przekład J. B. Rychlińskiego.
Reżyseria [adaptacja i muzyka] L. S. Schillera,
dekoracje St. Śliwińskiego, piosenki J. Maklakiewicza,
choreografia Tacjanny Wysockiej,
kostiumy Stefana Norblina,
teksty piosenek: J. Hema i Tolla, jazz Rajznera
[premiera 7 VI 1928]

Samo wyliczenie tylu przystawek pokazuje, że mamy tu do czynienia z sztuką przygotowaną na sezon ogórkowy. Rdzeniem jej jest awantura detektywiczna: członkowie dwóch band przemycających alkohol do Broadwayu (dzielnica Nowego Jorku) mordują się między sobą, śledzi ich agent policyjny, kochanka zabitego apasza mści się na zabójcy, waląc doń z rewolweru. I ci bandyci, i detektyw są dość naturalni; detektyw nie zanadto mądry; ciekawym objawem socjologicznym jest nadto pewna symbioza między policją a bandytami, ale ludzie w Polsce znają podobne rzeczy z czasu nieustannej walki między Ochraną a rewolucją podziemną. Powiedziałem: naturalni — ale za to nie bardzo autentyczni, i w ogóle gdyby nie alkohol, mogłaby ta sztuka tak samo rozgrywać się w Paryżu, w Londynie — tak mało w niej kolorytu lokalnego. Przyczynia się do tego niemało i adaptacja sztuki, dokonana przez tłumacza i reżysera. Przekład jest żywy, ale może aż zanadto lokalizujący: jest to kopalnia polskich żargonów z różnych dziedzin. Reżyser zaś ustawia w tyle reflektor z romantycznym światłem księżycowym, transponuje sztukę na atmosferę *Walca nocy* [331]

Zbierzchowskiego, który przed laty 20 szerzył w całej Polsce kult „kawalerów księżyca". W akcie II jeden z bandytów deklamuje wiersz o elektrycznym fotelu, napisany oryginalnie tutaj przez pewnego sławnego poetę, który chce pozostać incognito. W akcie I znów apaszka śpiewa ładną piosenkę bandycką. Oryginał nie ma tych wkładek.

Ten światek kryminalny miesza się na scenie z światkiem artystów kabaretowych, cała rzecz bowiem rozgrywa się za kulisami małego teatrzyku rozmaitości, gdzie bandyci przychodzą, aby pić, śledzić publiczność i bawić się z dziewczętami.

Razem ta mieszanina daje ładne i barwne widowisko, które też niezawodnie zrobi dużą kasę. Sceny tragiczne przeplatają się z komicznymi, girlsy ćwiczą się, siadają na kolana bandytom, Murzyn roznosi napoje, pani Modzelewska pokazuje swój niepośledni talent kabaretowy, Kuncewiczówna śpiewa demonicznie piosenkę apaszowską. Jej niema gra w III akcie po zastrzeleniu herszta bandytów (p.Samborskiego) jest znakomita. Zdolnego i gadatliwego artystę kabaretowego grał z humorem p. Wesołowski, wyczyniając przy tym różne gimnastyczne kawały na wszelkich schodach, beleczkach i poprzeczkach ekspresjonistycznych, które na scenie ustawił p. Śliwiński. P. Samborski ma za ciężki kaliber na tego apasza — a może był w sam raz ze swoją trwogą i wyrzutami sumienia; taki kawałek Franciszka Moora może się też przydać w tym bigosie.

Teatr Narodowy: *Ognie sztuczne,*
komedia w 3 aktach L. Chiarelliego,
przekład z włoskiego [Zofii Jachimeckiej,
reżyseria Kazimierza Kamińskiego
i Aleksandra Zelwerowicza,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 22 VI 1928]

[333]

Przemawiałem tu już kilka razy za utworzeniem osobnej nauki literackiej: problematologii. Bez znajomości problemów opracowywanych w literaturze, ich rozwoju i genezy, wszystkie recenzje z grywanych sztuk zaczynają wciąż niejako na nowo, a przedstawienia teatralne stają się zjawiskami przypadkowymi, nie ma w nich ciągłości myśli, jest tylko rodzaj bufetu drukowanego, z którego sobie każdy bierze, co mu smakuje, i odchodzi. Recenzje powinne by tę ciągłość podtrzymywać. Żaden z moich kolegów nie zauważył, że *Ognie sztuczne* są nową wariantą kwestii, która dziś i w literaturze, i w nauce zagranicznej stała się dość aktualną. Dziś — lecz nie od dziś. Jest to kwestia legendy: człowiek widzi to, co by chciał widzieć, kocha lub obawia się według pewnych z góry już gotowych obrazów czy ideałów. I tak np. obraz mężów popularnych w narodzie jest urobiony według pewnych lubień i wyobrażeń tego narodu, jest jego zbiorową kreacją artystyczną. W wiekach średnich ludzie upatrywali wszędzie czarowników i czarownice, a pewna ich część nawet uważała się za opętanych przez diabła.

Jednym z pierwszych dramatów, który w kształtach artystycznych ujął sprawę sugestii zbiorowej, był *Wielki Galeotto* hiszpańskiego poety Echegaraya. Wielkim Galeottem (pośrednikiem, rajfurem) jest plotka, która staje się rzeczywistością: całe miasto twierdzi, że on i ona mają z sobą miłosny stosunek cudzołożny, i przez to właśnie łączy ich i wtrąca w grzech. Dramat Echegaraya był pisany jakie 40 lat temu. Dziś cała szkoła, unanimiści zajmują się tego rodzaju tematami, albowiem psychologia ludu, tłumu — nawet nie tylko wskutek wojny — jest w modzie; reżyserzy teatralni i filmowi lubią „operować" tłumami, politycy i socjologowie zajmują się „techniką" obrabiania tłumu praktycznie i teoretycznie. Znana jest powieść Jules Romainsa *Donogoo-Tonka* (jest w polskim przekładzie), w której legenda o mieście tej nazwy pobudza tłum awanturników do szukania tego nie istniejącego miasta i w rezultacie do założenia go.

[334]

Dwa lata temu Teatr Letni wystawił komedię Montgomery'ego *Tajemnica powodzenia*, legenda o pieniądzach przyciąga pieniądze, pieniądze fałszywe stają się talizmanem, około którego gromadzą się prawdziwe kapitały. (Moja recenzja z tej sztuki była w nrze „Robotnika" z 29 listopada 1926). Otóż sztuka Chiarelliego kształtuje tę samą ideę w nieco inny sposób. Pewien hrabia bankrut pojechał do Ameryki, aby robić biznes, ale w końcu wraca do Włoch już zupełnym bankrutem. Ale jego przyjaciel, Scarramanzia, otacza go pogłoską, że hrabia wrócił z miliardami, a ponieważ równocześnie i przyjaciele, i znajomi opętani są legendą o bogaczach z Ameryki, więc oszustwo spotyka się z plotką. Biedny, podwójnie biedny hrabia na próżno wypiera się: nieprawda, nie mam miliardów, dajcie mi święty spokój! Nie wierzą mu, myślą, że to tylko chytrość, tak że w końcu hrabia musi się pod-

dać, a tymczasem Scarramanzia, zręcznie manipulując legendą, robi go bogaczem.

Tyle w celu oznaczenia niejako miejsca na mapie dla tej sztuki. Zresztą nie jest ona zrobiona tak dobrze jak *Tajemnica powodzenia*, za dużo ma elementów ubocznych i zanadto posługuje się wygłaszaniem przewodnich myśli (wciąż się mówi na temat, że fikcja jest prawdą), zamiast je wcielać w życie. Mimo to sztuka tchnie nowoczesnością.

W roli chytrego rezonera Scarramanzii p. Kamiński pokazał wysoką klasę aktorską. Wyglądał groteskowo, jak postać z *Opowieści Hoffmanna*, a rezonował na swój sposób. Niedawno w pewnej sztuce Shawa mieliśmy sposobność słuchania rezonerskiego dialogu między pp. Adwentowiczem a Samborskim. Podniosłem wtedy inteligentne podawanie tekstu przez tych artystów. Kamiński robi to inaczej. Nie mówi gładko, rozczłonkowuje zdania, wikła słowa, robi pauzy — przedstawia rodzenie się myśli. Przez to myśli autora, w gruncie rzeczy dość banalne, stają się nienudnymi. (Szkoda, że autor tak samo nie zrobił). Z tym specjalnym sposobem wygłaszania łączą się odpowiednie gesty, dzięki czemu ów rezoner, trąba autora, staje się charakterem; nie mędrcem, lecz maniakiem, który przeprowadza swoją idée fixe. To jest takie poprawianie autora, które mi się podoba; nie, gdy sobie reżyserzy go przykrawują. [335]

Jeszcze 20 kilka lat temu omawiałem tę specjalność mistrza Kamińskiego. Żałuję, że od tego czasu niewiele posunął się naprzód. Problematologia aktorska jest u nas tak samo mało rozwinięta, jak literacka. Wszystkie ambicje, rozwój nowych zadań aktorskich topi się przez płytkie gadanie o talencie z bożej łaski i przez odwrócenie uwagi ku zadaniom reżyserskim, również powierzchownie pojętym. Brak bodźców. Bałwochwal-

stwo prasy. Poprzestanie na tym, że się jest prawie primus inter pares. Wystarczy powtórzenie. Tak samo grał Kamiński rejenta-filozofa w *Panu Damazym*. Zelwerowicz zna również tę metodę aktorską, ale rzadko ją aplikuje. Nie ma wyścigu talentów.

Teatr Letni: *Sekretarka pana prezesa,* krotochwila w 3 aktach Fodora, z niemieckiego [reżyseria Aleksandra Zelwerowicza, dekoracje Antoniego Aleksandrowicza, premiera 23 VI 1928]

[337]

Stenotypistka, która energią, zręcznością, inteligencją i pracowitością — ba, ale przy tym i pięknością! — podbija serce twardego szefa, aż zwyciężony dyktuje jej ostatni list, zawierający — jego oświadczyny o tę rączkę, która to pisze. Tayloryzm w szacie komedii. Wszyscy szefowie biur powinni swoje stenotypistki, maszynistki, stenografki posłać do teatru — zapłaciwszy im bilety — aby zobaczyły, do czego to może doprowadzić pilność i znajomość fachu. Panna Zuzia Sachs jest prawą ręką szefa, odgaduje jego myśli, zna się na giełdzie, na interesach itd. — tylko sama jest wciąż „myszą kościelną". Na szczęście jest piękną i apetytną. Inne nie będą miały tego szczęścia i te spotka los innych osób tej sztuki: dymisja i kariera kokoty albo wieczne jarzmo wiernej i źle wynagradzanej służby.

Ta wiedeńska komedia jest dość dowcipna, rumoru nowoczesnego, biznesowego jest w niej dużo, ale nie jest tak autentyczny jak w komedyjkach amerykańskich i angielskich, które widywaliśmy na scenie tegoż teatru. Dosyć niemiła jest w tej sztuce domieszka „Wiener Gemütlichkeit" i pochlebstw, i przymilań się w stronę Paryża — mimo woli maluje się w tym

dzisiejsze skapcanienie Wiednia i jego zależność materialna od innych centrów Europy.

Rolę tytułową grała pięknie pani Leszczyńska, która słusznie wchodzi już w główne role i w modę. Jej szefem był p. Zelwerowicz; grał rutyną, energię biznesmena robił jeszcze raz za pomocą szarpaniny zdań, przypominającej poszczekiwanie. Ale jego pełna i żywiołowa indywidualność przykrywa wszystkie braki.

I tę sztukę warto zobaczyć, zarówno dla dobrej gry artystów, jak dla tego, że i tu jest kawałek aktualnej nowoczesności, choć oglądany przez załzawione i pomniejszające szkiełko wiedeńskie.

Teatr Narodowy: *Szczęście Frania,*
sztuka w 3 aktach Włodzimierza Perzyńskiego
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,
premiera 17 VII 1928]

W roli Frania wystąpił dawno już u nas nie widziany p. Jaracz i dał wspaniałą aktorską kreację. Franio, według intencyj autora, jest poczciwym głuptasem, wyzyskiwanym przez wszystkich; czasem budzi się w nim honor, bunt — wtedy walka wewnętrznej dobroci z odczutym upokorzeniem, z przymusem buntu, wytwarza żałosny, groteskowy obraz. Franio p. Jaracza był mało komiczny — za to wstrząsał i wzruszał. Rola była obmyślona w najdrobniejszych szczegółach. Gdy tylko p. Jaracz wystąpił w akcie I, jego ruchy rąk, chód, sposób mówienia zaraz znamionowały, że nie będzie to ani rutyna, ani szablon aktorski. Bałamutne gadanie Frania o egzaminach, o nieskończeniu szkół itp., zaplątywanie się w mowie, a później wybuch głupkowatej dumy: „ja to zrobiłem" — wszystko było mistrzowskie. [339]

Jedyną wadą tej znakomitej kreacji wydaje mi się to, że psychofizyczny typ głuptasa był raczej zarysowany konturami niż wypełniony.

Jak się zachowują głuptasi?

Co dzień ich widujemy, ale niewiele się interesujemy ich sposobem mówienia, gestykulowania, rytmem

i tempem ich ruchów i całego ich trybu życia. W naszych uczelniach aktorskich niestety nie uczy się charakterologii, nie słychać o studiach w tym kierunku. Można się w zasadzie nie godzić na naturalizm w sztuce, to jest na zewnętrzny pozór prawdy życiowej, ale najlepiej jest czynić to dopiero wtedy, gdy się go już sobie przyswoiło, gdy się go przezwyciężyło. Wtedy można już nawet wręcz wykroczyć przeciw tzw. prawdzie życiowej, ale musi to wypływać z wyższego stopnia wiedzy artystycznej, a nie po prostu z niewiedzy. Dam na to przykład.

W pewnym niemieckim teatrze dawano sztukę Sudermanna, w której jest rola ślepej dziewczyny. Aktorki, grając tę rolę, chodziły powoli, dotykały palcami przedmiotów itd. Ale zaangażowano potem do tej roli nieznaną aktorkę, która ku zdumieniu dyrektora i partnerów zaczęła na próbach chodzić szybko i pewnie, bez wymachiwania rękami itp. Na zdziwione zapytania tłumaczy: byłam czas dłuższy dozorczynią w zakładzie dla ślepych i wiem z doświadczenia, jak ślepi rzeczywiście chodzą. Dyrektor zamyślił się i potem powiedział: Pani wie, ale publiczność nie wie; dlatego niech pani gra tak, jak było dotychczas; chodzi o prawdę wrażenia, a nie o prawdę rzeczywistą. W kilkanaście lat później niemiecki poeta Kornfeld w posłowiu do swego dramatu *Die Verführung* powiedział to samo, ale już jako wielkie odkrycie, jako kanon ekspresjonistycznej gry aktorskiej. Powiedział, że aktor musi umierać długo, a nie krótko, że nie powinien się wstrzymywać od sentymentalizmu, od szarży („zgrywania się", Kulissenreisserei) itp.

[340]

Tak, to wszystko pięknie, a jednak ekspresjonistyczna szarża aktora znającego realistyczną powierzchnię życia będzie wyglądała inaczej, obficiej, bardziej przekonywająco niż szarża nieuka, który zdany jest tylko

na własną wyobraźnię, pozbawioną obserwacyjnego materiału.

Po tej dygresji wracam do gry Jaracza. Otóż zdaje mi się, że gdyby nie słowa, które wypowiada Franio, i gdyby nie opinia, którą o nim mają inne osoby w sztuce — temu Franiowi trudno by przypisać głupotę, a choćby tępotę. Był zanadto nerwowy. Co prawda, i głupcy mogą być nerwowi. Franio znajduje się w takiej fazie swego życia, w której głupiec na chwilę niejako traci swój charakter, przestaje być głupcem, a staje się nieszczęśliwym człowiekiem. W powieściach Żeromskiego mamy prostaczków, którzy jednak w chwili cierpienia duchowego myślą i zachowują się, zdawałoby się, ponad swój stan intelektualny. Bo według Żeromskiego każde cierpienie jest genialnym.

Jaracz gra Frania tak, jakby go napisał Żeromski, nie Perzyński. Osiągnął wielki sukces. Publiczność wywoływała swego dawnego ulubieńca po każdym akcie kilkakrotnie.

Teatr Mały: *Prawdziwa miłość,*
komedia w 3 aktach Roberta Bracco (z włoskiego)
[reżyseria Aleksandra Węgierki,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 20 VII 1928]

[342] Robert Bracco był przed wojną największym dramaturgiem włoskim; pisywał brutalne sztuki modernistyczne, w których aktorzy mieli dobre role. Dziś Pirandello go zakasował, i może słusznie. Ta bowiem *Prawdziwa miłość*, którą nam dał poznać Teatr Mały, nie jest utworem dużej miary, chociaż napisana jest zręcznie i wywiera przyjemne wrażenie. Przypomina ona bardzo grywaną u nas tylokrotnie (podobno 250 przedstawień) sztukę Niccodemiego *Świt, dzień i noc*. A przypomina nie tylko dlatego, że pp. Malicka i Węgierko grają główne role, lecz i dlatego, że typ i zamiar sztuki jest ten sam: występują właściwie tylko dwie osoby, on i ona grają miłosną partię szachową — zaczepianie, unikanie, odwet, niby nic, wybuch, w końcu zgoda i sielanka. U Niccodemiego poezja tego duetu była słodkawa, ale nienaganna, u Bracca ma więcej tężyzny, ale graniczy z trywialnością. Jego amant jest natrętem i gadułą, oblega młodą wdówkę, jeździ i łazi za nią krok w krok — ona go odpycha, ale przecież zaczyna się nim interesować.

W drugim akcie oto już podstępem doprowadził do tego, że ona znalazła się z nim razem sam na sam

w odludnym hoteliku; muszą spać w tym samym pokoju, oczywiście siedząc w fotelach; ale on się ku niej podkrada, dostaje w twarz... i teraz jest owa znana, dosyć niesielankowa sytuacja, w której kobieta mówi do mężczyzny: Pan się pomylił, ja nie jestem taka... Ostatecznie ona krzyżuje jego plany i stawia kwestię tak: Tyle pan robi starań i zabiegów, a nie przyszła panu do głowy najprostsza myśl: poprosić o moją rękę!... Ależ, jeżeli tylko o to chodzi, to dobrze, to naturalnie!

My tego zdziwienia trochę nie rozumiemy. Zdaje się, że autor w tym Hugonie chciał przedstawić nie donżuana czyhającego na cnotę Heleny, lecz człowieka tak zakochanego, że zapomina o prostych drogach, [343] a urządza zasadzki. Jest to trochę nie przekonywające. Niesielankowy jest również ten zwrot: jeżeli mnie kochasz prawdziwie, to się ze mną ożeń...

W trzecim akcie są właśnie po ślubie, ale Helena wystawia Hugona na jeszcze jedną próbę. Dotychczas uważał ją tylko za wdówkę, ale teraz dowiaduje się od Heleny, że miała jeszcze dwóch kochanków. Chce uciec, ale łamie się, zostaje, godzi się z faktem. Tak się pokazuje jego prawdziwa miłość. Za to też czeka go wspaniała nagroda: ona nie tylko nie miała kochanków, ale nadto jest wdową tylko formalną, bo jej nieboszczyk mąż był dla niej tylko ojcem... Jaka miła niespodzianka dla nowo upieczonego żonkosia! Zwykle niespodzianki bywają innego rodzaju. Nad dalszymi dowodami zapada już kurtyna.

Niektórzy słuchacze mówili, że sztuka jest zbyt rozwlekła. Rzeczywiście, nie ma w niej wybitnej akcji dramatycznej, po drugim akcie mogłoby się skończyć, nie ma nadpoczętych i kończonych nici, choćby bardzo wątłych — czasem im wątlejsze, tym sztuka subtelniejsza. Ale główny brak jest inny: ta bliskość try-

wialności, która psuje jednolitość sielankowego nastroju. To nie przekomarzanie się, nie gra miłosna, lecz trochę z walki między płciami. Tytuł „prawdziwa miłość" brzmi nawet satyrycznie, albowiem te wszystkie dowody czy rękojmie są jakieś prymitywne. Ale mimo to wszystko i mimo fałszywej trochę „poetyczności" — sztuki tej dobrze się słucha: obfituje ona w niespodziewane wolty dialogu i akcji, a także w pikanterie. Warto by, aby i który z naszych dramaturgów tego gatunku popróbował, wypełnić trzy akty samym dialogiem to nie lada majsterstwo.

Pp. Malicka i Węgierko byli bardzo mili i poetyczni, sam wdzięk i młodość. Może w zamiarach autora leżało, żeby ją mieć bardziej sprytną, jego bardziej namiętnym, ale za to zatarła się wspomniana już trywialność. Dzięki grze tej świetnej pary artystów sztuka powinna mieć powodzenie, chociażby w części takie jak *Świt, dzień i noc* — inaczej powiedzielibyśmy, że Warszawa nie zna się na urokach miłości.

Teatr Polski: *Tamten*,
dramat w 5 aktach Gabrieli Zapolskiej
[reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 30 VIII 1928]

Postarzała się ta sztuka mocno — to prawda; ale ma za sobą tradycję wielkich powodzeń. Wystawiona przed 30 przeszło laty w Krakowie i we Lwowie, uchodziła za SOS rodaków zza kordonu, za najlepszą sztukę patriotyczną po *Gwieździe Syberii*, a przed *Weselem*. Podczas wojny, za okupacji niemieckiej, wystawiono ją w Warszawie, ale sukces jej tutejszy nie mógł się równać z tym, jaki w tym czasie *Tamten* osiągnął w Wiedniu i w Berlinie w przeróbce Bernarda Szarlitta pt. *Cytadela warszawska*. W Berlinie grano ją 380 razy, był to dla Niemców skrót wiadomości o Polsce pod knutem moskiewskim. [345]

A jednak Brzozowski około 1906 r. w rozmowie ze mną nazwał tę sztukę „plugawą". Brzozowski, który zresztą (w *Powieści polskiej*) uznał i talent Zapolskiej, i jej szczerość pisarską.

Ludzie z Królestwa, stykający się bezpośrednio z polskim życiem podziemnym, wyczuwali w tej sztuce fałszywy ton, który Galicjan nie raził. Dopiero rzeczy Żeromskiego, Daniłowskiego, Struga wyrugowały *Tamtego* z sympatii Małopolan. Prawdziwą gehennę śledztw rosyjskich pokazała *Róża*.

Brzozowski, który raz sam, jak niegdyś Mochnacki, padł ofiarą psychologicznych tortur rosyjskich w śledztwie, prawdopodobnie odczuwał tego Kazimierza jako karykaturę.

Rzeczywiście, ów Kazimierz jest postacią mdłą i niedokończoną, jakkolwiek „postawiony" jest wybornie. Deprawacje polityczne, zugodowienie Polaków pod wpływem „wychowawców" rosyjskich miały być demonstrowane na tym typie. Typ wart był pieczołowitego wykonania. Student, który przesiedział rok w Cytadeli, dał pułkownikowi żandarmów rosyjskich słowo honoru, że już będzie „porządnym" i trzeźwym człowiekiem, i rzeczywiście dotrzymuje słowa — to
[346] był temat duży, odpowiedzialny. Można było zeń zrobić epigona pozytywizmu, związać go z ruchem PPS lub choćby z robotą ówczesnej — o ileż innej — Narodowej Demokracji w Królestwie. Co prawda warunki cenzuralne, skrępowane także w Galicji, nie pozwalały na zbyt wielką dokładność w szczegółach. Ale skutek był bądź co bądź ten, że ów Kazimierz jako działacz jest dosyć dziecinny, podobnie jak cała otaczająca go grupka studentów i studentek. Co prawda tu trzeba zważyć także ówczesną wartość propagandową takiej sztuki: trzeba było pokazać światu, że Moskale tłumią w Królestwie nawet najniewinniejszy ruch oświatowy.

Ostateczne nawrócenie się Kazimierza: „teraz ja znowu tamten", to znaczy ten szaleniec, który siedział w Cytadeli, a nie ten trzeźwy — to nawrócenie symboliczne, jako że w każdym Polaku siedzi „tamten" — wywołane jest w sztuce bardziej pobudkami erotycznymi (chęć towarzyszenia Annie na Sybir) niż szykanami Rosjan. Nie przestając być prawdopodobne, traci wartość reprezentatywną. Inny byłby się nie dał porwać do natychmiastowego wybuchu, zdusiłby

w sobie złość i z tym większą energią wróciłby do roboty spiskowej. Kazimierz od razu zasługuje sobie na Sybir: policzkuje generała. To prawda: męczeństwo, gest, wydawało się wówczas ważniejsze niż robota. Zwłaszcza takiemu studentowi. Ale też cała ta jego „tamtejszość" siedzi na wierzchu.

Właściwa walka dramatyczna powinna się rozgrywać między Kazimierzem a Korniłowem. Mocowanie się dwóch silnych dusz. Tymczasem autorka główny nacisk położyła na dramacie kryminalnym, którego bohaterem jest Korniłow, i opracowała ten dramat środkami znanymi z dramatu francuskiego (Sardou, Scribe). Więcej chodzi o zdemaskowanie Strełkowa niż o wprowadzenie Kazimierza w kolizję moralną. Co [347] prawda połączenie obu tych ośrodków akcji jest zręczne i cała intryga kryminalna opracowana efektownie. Ale zawsze odczuwało się pewną dysproporcję między powagą i tragizmem samego tematu a teatralnością i sztucznością formy, w jaką został odziany.

Niemcom musiała się w *Tamtym* podobać szczególnie bezstronność, z jaką autorka potraktowała Moskali, czyniąc z nich figury przeważnie sympatyczne. Właściwie tylko generał Horn, stary idiota, jaskrawo skarykaturowany, jest reprezentantem szczerej, brutalnej rusyfikacji. Typy sołdata, niańczącego dzieci polskie, i szefa pułku, który dba o honor armii, są raczej dodatnie. Strełkow jest drastyczne bydlę — ale bez niego nie byłoby akcji. Proszę zważyć, prowokacja, rzucanie fałszywych podejrzeń nie jest ukrytym środkiem politycznym, za którym bądź co bądź stoi rząd, choćby go oficjalnie niby nie uznawał — lecz tylko prywatną imprezą Strełkowa, który pragnie zgubić szczęśliwszego rywala. Korniłow zaś jest wprost wyidealizowany. Zdaje się naprawdę wierzyć w swoje posłannictwo wychowawcze. Czyżby był tak naiwnym?

Zresztą nic o nim bliższego nie wiemy. Swego czasu wydawał się figurą, która niby to rozumie się sama przez się, z którą się można było spotkać w Królestwie wszędzie, gdzie sieć żandarmerii rosyjskiej zahaczała się o sieć podziemnej roboty polskiej. Dziś wydaje się on sfinksem. Chcielibyśmy o nim wiedzieć coś więcej nad to, że jest znakomitym detektywem. Bywa, że postaciom podpatrzonym z życia w dramacie często brakuje trzeciego wymiaru: w głąb. Rozumiemy sędziego śledczego w *Róży* — jest inkwizytorem bez reszty. Korniłow wydaje się zakochanym w Kazimierzu, naraża swe życie, by uratować jego honor jako lojalnego poddanego. Porządny urzędnik, na serio po-
[348] jmujący swój obowiązek? To są jednak zagadki.

Jeszcze uwaga w guście Boya. Erotyczne sprawy w tej sztuce są zachwycone ze znakomitą na owe czasy intuicją i śmiałością. Kazimierz ma narzeczoną, która jest jednak zbyt uroczysta, patriotka, idealistka. Medyczny zwrot jest na to — frigida, zimna. Nie działa na niego seksualnie, toteż musi się zwrócić po miłość ziemską do kobiety realnej, do Józi, kelnerki z podrzędnej restauracji. Tak jest. Niezmiernie ciekawe są losy seksualizmu w ruchach spiskowych i rewolucyjnych. Po pierwsze: jak to było rzeczywiście, po drugie: jak to było oficjalnie, w pozorach, w zwyczajach. Otóż pod tym drugim względem — panował idealizm romantyczny. Męczeństwo polityczne w Polsce lubiło się łączyć z askezą. Dominował raczej nastrój anhelliczny Słowackiego, nie pantadeuszowski Mickiewicza. Ostatnim śladem *Ludzie bezdomni*. Potem się to wszystko od razu zmieniło.

W tym epizodzie jest lwico-pazur Zapolskiej. W zarodku tkwi już tutaj jej nienawiść do kobiety „porządnej", później wyładowana np. w *Mężczyźnie* i w *Pani Dulskiej* (której poprzedniczką jest pani Matałkowska z *Tamtego*).

Teraźniejsze wystawienie tej sztuki nie może się równać z dawnym krakowskim, jakkolwiek było bardzo staranne. W tym tylko było do tamtego podobne, że rolę Kazimierza również zlekceważono. Powinna się ona wysuwać na pierwszy plan. P. Maliszewski miał dużo zapału, ale nie miał tej utajonej głębi, tej stłumionej energii, która charakteryzuje eks-tamtego. Najlepszym był w akcie ostatnim.

Korniłowa grał p. Stępowski. Inteligentny, lecz słaby, może był chory, tak włóczył nogami. Może była to jego oryginalna koncepcja, że Korniłow to normalny dobrotliwy urzędnik, wszak zrodzony z Polki. W tej roli niegdyś Kamiński zbierał laury. Sprężysty, ostry, przykry i genialny. Kłuł słowami, kłuł palcem wysuwanym w powietrze. Kiedy później widziałem Bakaja podczas procesów Borowskiej i Brzozowskiego, powiedziałem sobie: to jest Kamiński z *Tamtego*. Imponujący wampir dusz. [349]

Strełkowa grał p. Leszczyński z odpowiednim rozmachem i temperamentem. Niezapomniany jednak pozostanie Solski z szerokim pijackim gestem: „ja w niej wlublon" — który potem sobie prywatnie naśladowali widzowie. W piosence śpiewanej przed zgonem: „Smert bliska. Bliska maja mogiła..." pokazywał się cały piękny sentyment żołnierski ukryty w tym bydlaku.

Generał Horn mógłby być wspaniałym jołopem; p. Samborski w gestach i sposobie mówienia był nieco za inteligentnym.

Wielhorską grała sama Zapolska — grała polską matronę, czułą, lecz bez płaczliwości.

Jest może nieprzyzwoicie, gdy wobec nowych, tak sumiennych kreacyj przypomina się dawne. Wiadomo — na reminiscencje nie ma lekarstwa. To, co ktoś raz widział za młodu, wydaje mu się szczytem. Może wła-

sną swoją młodość przyzywa się jeszcze raz we wspomnieniu. A jednak sądzę, że zupełnie obiektywne będzie takie westchnienie np.: kto u nas zagra (nie zaśpiewa) jeszcze kiedy Lohengrina tak jak Bandrowski? I do tego dodaję obiektywne pytanie: gdzie się podziewają dawne tradycje gry, kto je notuje, kto je gromadzi; czy nowe kreacje aktorskie są wynikiem nieznajomości dawnych, czy rozmyślnym ich ominięciem?

Realizm i patos w grze Kamińskiego

Sława Kazimierza Kamińskiego nie stała w bezpośrednim związku z jego twórczością aktorską. Gra jego była doskonała, lecz właściwie zawsze niepopularna. Aby być sławnym w Polsce, najlepiej jest gdzieś należeć; należenie takie jest dla publiczności dobrym środkiem mnemotechnicznym; więc dobrze jest należeć: do piłsudczyków, do „Skamandra", choćby do „Kwadrygi", dawniej zaś do grupy Przybyszewskiego i do świetnego dworu aktorskiego, który sobie założył wielki arystokrata Tadeusz Pawlikowski. Solski, Kamiński, Roman, Siemaszkowa — znakomita czwórka teatru krakowskiego, której młodość i rozkwit zeszły się z młodością i rozkwitem Młodej Polski, z nagłym wybuchem polskiego wulkanu dramaturgicznego, który po długiej drzemce teraz wydawał z siebie szybko jedne po drugich mocne dzieła Przybyszewskiego, Rydla, J. A. Kisielewskiego, Wyspiańskiego, Szukiewicza i innych. Nazwisko Kamińskiego weszło do panteonu w najzacniejszej kompanii. A oprócz tego był on jako człowiek sympatyczny, „miły" — był „Kamyczkiem", takie przymioty same przez się oczywiście sławy nie tworzą, ale jej bardzo pomagają.

Ale gatunek jego sztuki od samego początku budził różne zastrzeżenia. Wszedł on do teatru polskiego po odbyciu prymicjów w Rosji — w okresie ciężkiej walki o naturalizm, o zasadę „życia" w sztuce. „Kurier Poranny" z okazji jego zgonu przytacza artykuł Józefa Mehoffera z „Życia" krakowskiego z r. 1899, w którym późniejszy mistrz sztuki plastycznej broni Kamińskiego przed niezrozumieniem przez recenzentów, kłóci się o zasady jego gry. Nie można szufladkować aktorów według starego szablonu — powiada — Kamiński nie był wprawdzie bohaterem białym ani czarnym, ale był za to żywym człowiekiem, charakterem, nie maską. A sztuka właśnie weszła teraz
[352] na nowe tory, pod hasłem prawdy, szczerości, życia, natury.

Teraz — to znaczy przed trzydziestu laty. Bo dzisiaj właśnie moda przyszła już do przeciwnego bieguna. Nie żąda się od aktora życia i prawdy, lecz kłamstwa; wskrzesza się dawne podziały ról na bohaterów i błaznów i „czarny charakter" został — pod względem artystycznym — zrehabilitowany. Pamiętam, że Słonimski, zachwycając się jakimś filmem, pisał, jak to dobrze, że „czarny charakter" można już od razu poznać, po ubiorze, po gestach. A Mehoffer właśnie to wyśmiewał: „Aktor grający człowieka złego dawał sobie maskę nie przedstawiającą żadnej wątpliwości — ubierał się w czarny surdut pod szyję zapięty. Człowiek dobroduszny musiał mieć zatabaczoną chustkę czerwoną". A dziś ten szablon uchodzi za wspomnienie teatralnego raju utraconego: to był „prawdziwy teatr" — ubolewa się — póki go nie zdeprawowała tzw. prawda psychologiczna. Ekspresjonizm od zachodu, a „teatr jako taki" od wschodu przeorały w ten sposób wyobrażenia o sztuce aktorskiej, wzbudziły potrzebę „kłamstwa" i „koturnów".

Więc czym był już dzisiaj ten Kamiński, którego wówczas uważano za „odnowiciela teatru"? (Te dwa słówka w tytule owego przedruku zamieszcza „Kurier Poranny"). Był tylko jednym z wybitnych aktorów, ale żadnej misji artystycznej już nie miał. I wśród dzisiejszych aktorów nie ma jej już nikt, prawo do misji przeszło na reżyserów. Kamiński był także reżyserem, ale nie słychać, żeby z tego faktu wynikały były jakieś konsekwencje o szerszym zasięgu dla sztuki.

Przez jakich piętnaście lat służył tedy Kamiński temu „dawnemu pięknu", o którym niedawno tak rzewnie mówił Przybyszewski ze sceny po przedstawieniu swego *Mściciela*. Temuż Przybyszewskiemu służył, grając Mlickiego w *Dla szczęścia*, a Łąckiego w *Złotym runie* (wspaniałym Ruszczycem był Chmieliński). Zwycięstwo zaś sztuki modernistycznej wówczas nie było łatwe, żyły tradycje romantyzmu, harmonii klasycznej, pozytywizmu. [353]

Ale drugi jeszcze opór musiał przezwyciężać Kamiński. Wciąż zestawiano go z drugim potentatem sceny, z Solskim. Solski gra syntetycznie — mówiono — Kamiński — analitycznie; każdy w swoim rodzaju jest mistrzem — dodawano, ale już samo stawianie sprawy w ten sposób, w tej nomenklaturze, wypadało na korzyść Solskiego. Polski literat zawsze upajał się słowem: syntetyczny, co znaczyło u niego: intuicyjny, genialny, natchniony, nie potrzebujący nic obmyślać, bo samo z niego wychodzi. Kamiński — mówiono — buduje swoje role z podpatrzonych w życiu szczegółów i szczególików, obmyśla je drobiazgowo, robi to na zimno. (Nomenklatura nieszczęśliwa, bo kto buduje z części, ten właśnie syntetyzuje). Solski natomiast idzie od wizji całości ku szczegółom, wciela się w „duszę" postaci, gra jego jest jakby improwizacją, szczegóły przychodzą mu już na scenie jakby w natchnieniu.

To były takie, najszlachetniejszego rodzaju, lecz mimo woli jadowite szykany, którymi ścigano Kamińskiego. Jego rodzaj gry musiał być uznawany, bo „brał" ludzi, ale uważano go za coś mniej cennego. Wiąże się to akuratnie z owym romantycznym pojęciem, jakie miano o twórczości i natchnieniu w ogóle. Dziś ono powoli ustaje (patrz artykuł Henryka Drzewieckiego *Zdegradowana Pytia*, nr 241 „Wiadomości Literackich"), bośmy już za dużo się dowiedzieli o zagranicznych literatach, że oni pracują nad swoim natchnieniem bez komedii natchnienia. Nie wiem, który artysta powiedział: moje pierwsze myśli są takie same jak zwykłych ludzi, drugie także, ale za to trzecie i na-
[354] stępne są już tam, gdzie czuję się sam.

W różnych odstępach czasu obserwowałem grę Kamińskiego i w końcu przyszedłem do przeświadczenia, że pomimo różnolitości drobnych rysów w zasadzie budują się one z pewnych powtarzających się chwytów, w których odbijała się jego indywidualność. Zbudziły się we mnie wątpliwości, czy Kamiński naprawdę tak bardzo podpatrywał drugich, czy raczej nie siebie samego przede wszystkim. Np. może zajmowało go rodzenie się mowy gestów, myśli w ogóle — nie w ten sposób, żeby nad tym odbywał kontemplacje filozoficzne, lecz że sam ten proces bycia, o ile on się uzewnętrznia w środkach akustycznych i plastycznych, pobudzał go do szczególnej uwagi, i osobliwe ruchy czy pauzy w ruchach, osobliwe sposoby mówienia wrażały mu się motorycznie w pamięci, może dlatego, że w nich chwytał „naturę" niejako „na gorącym uczynku". Np. w jakiejś sztuce Ostrowskiego gra pijaka, niewiele się awanturuje, lecz nagle ściąga ze stołu obrus razem z naczyniem, nie rzuca, nie szasta, w opuszczonej ręce trzyma obrus dalej, jakby się nic nie stało. W innej sztuce — zdaje mi się, Goldo-

niego — gra rolę ojca, który ma besztać swego syna; otóż besztanie to robi Kamiński w taki sposób, że chwyta ręką tego dryblasa za pierś, przysuwa swą twarz prawie tuż do jego szyi i jak gdyby w krawatkę gada mu swoją perorę głosem wściekłym, lecz jednostajnym, przy tym odwróconym kantem drugiej dłoni wykonywa ruchy grożenia. Więc dłonią, nie palcem, więc tuż z bliska, nie z dystansu, więc z flegmą (wściekłą), nie „z wielkim pyskiem" — wszystko odskakiwało od szablonu, jaki się prosił w tej scenie.

Dla tego rodzaju gry rzeczywiście brakło repertuaru — trzeba by było osobno dla takich aktorów pisać jakieś specjalne sztuki realistyczne, z góry uwzględniające taką atomizację aktorską. Toteż Kamiński miał repertuar dość dziki, do połowy tylko złożony z ról głównych, bohaterskich — drugą połowę stanowiły takie pomniejsze aktorskie etudy. Ale przydawały mu się one do ról wielkich. Jedną właściwość zauważyłem w nim stałą: oryginalne traktowanie dialogu. Nie mówił zdania jako okrągłego frazesu, rozrywał je na słowa, cofał się, namyślał, czasem powtarzał — przedstawiał myśl in statu nascendi. To była jego specjalność. Toteż to, co mówił, nie było martwe, nudne, było mikrokosmosem, w którym także autor miał swój udział. Ostatni raz podziwialiśmy ten sposób gry w *Panu Damazym* — Kamiński grał rejenta Bajdalskiego jako małomiasteczkowego filozofa. [355]

Nie wiem, czy Kamiński był w życiu megalomanem, czy nie, ale jego kreacje sceniczne otaczała — takie miałem zawsze wrażenie — jakaś skromność, subtelność, dyskrecja, wewnętrzne zażenowanie. Te też rysy grywał on najchętniej i obficie je w swych rolach umieszczał. Może ze swoim sposobem grania, ze swoim odczuciem psychologicznej istoty człowieka czuł się nieco izolowany; dość, że był aktorem najmniej ha-

łaśliwym. Stanisław Lack, najgłębszy krytyk z otoczenia Przybyszewskiego, podnosi w nim tę właściwość z szczególnym uznaniem („Życie" z 1899 r., nr 21, artykuł pt. *Pan Kamiński*). Zasadniczym rysem indywidualności Kamińskiego jest według Lacka takt; Kamiński — powiada on — jest „aktorem stylu", a styl da to „dyskretne zamykanie głębi, wyrażanie jej za pomocą najbardziej zewnętrznych znaków, hieroglifów, słów". „Kamiński... przeszedł przez niezmiernie wysubtelnioną kulturę, przez kulturę małomówną".

Ale nie byłby wielkim aktorem, gdyby pod warstwą zamiłowań realistycznych nie drzemał patos. Tłumiony, gotowy do skoku, przygotowujący środki. Tu
[356] znów nasuwa się porównanie z Solskim. Solski, szeroka, szczodra natura (mówię o scenie) — jego patos pełny, królewski, jak słońce, które stapia wszędzie lodowe okucia i zawsze go starczy. Patos Kamińskiego — oszczędny, wybuchowy, lecz najrzetelniejszy — uwydatniał raczej masę pokonanego w sobie oporu, był raczej odetchnięciem wyswobodzonego niż triumfalnym rozsiadaniem się na osiągniętej wyżynie. Oczywiście, takie porównania muszą być brane z poprawkami. I Kamiński miał świetne role pełne patosu szerokiego, jak Stańczyka (w *Weselu*), Borkmana. Jego Korniłow w *Tamtym* — to imponujący tygrys, to Bakaj z procesu Brzozowskiego. Jego Mefista nie znam. W *Dramacie Kaliny* Kaweckiego, w *Bajce* Schnitzlera grał literatów — i jemu się wierzyło, że to są ludzie myśli. Rolę Markiza Priola, wytwornego draba salonowego, wieńczył na końcu demonicznym okrzykiem, jak to on rzuci przekleństwo w twarz podłemu światu.

Jedna mi się tu jeszcze przy tym analogia z Solskim nasuwa, natury może drażliwej. Obydwaj właściwie nie mieli dobrego głosu. Podobno i Duse go nie

miała. Ale tacy aktorzy jakby w zamian za to mają w głosie wibracje pełne szczególnej sugestii. Patos Kamińskiego zmieniał się chwilami w ostry pisk, ale taki wyrwany z serca i wwiercający się w serce. Nie było to piękne, ale była wstrząsająca prawda — a więc to „stare piękno", o którym mówił Przybyszewski.

Marzeniem Kamińskiego było grać Hamleta. Nad kartami tej zadumanej tragedii pochylały się w owej epoce pietyzmu dla natury i dla Szekspira dwie najcharakterystyczniejsze głowy Młodej Polski: aktora i dramaturga (Wyspiańskiego). Jeden chciał grać, drugi tłumaczyć i reżyserować. Ten obraz niech będzie symboliczną klamrą zamykającą sojusz, jaki łączył autora z aktorem za czasów Młodej Polski — sojusz, który w tak szczęśliwej formie nierychło się odnowi.

Teatr Polski: *Przedmieście* (*Periferie*),
dramat Franciszka Langera, 3 akty — scen 18.
Przekład z czeskiego A. B. Dostala,
prolog, interludia i piosenki B. Wita;
reżyser: L. S. Schiller,
muzyka J. Maklakiewicza,
dekoracje St. Śliwińskiego
[premiera 13 X 1928]

[358] Kłopot jest z takim autorem, który ma trochę tzw. talentu, a słaby intelekt. A właśnie o wielu autorach dramatycznych można to powiedzieć. Czech Langer, którego komedia *Łatwiej przejść wielbłądowi...* z dość dużym powodzeniem została u nas wystawiona przed paru laty, ma pociąg do trywialności i szablonu. Buduje dramat z przedmieścia, wprowadza na scenę tzw. męty społeczne: kilku andrusów (po lwowsku: batiarów), prostytutkę, śpiewaczkę uliczną. Ale przemawiają oni językiem „papierowym" — nie, żeby brakło żargonu przedmiejsko-złodziejskiego, lecz że ich sposób myślenia i wszczynania kwestyj nic nam bliższego nie mówi o duszy tego gatunku proletariatu. Obserwacja autora jest słaba. Czasem uderzają nas nawet zwroty zaczerpnięte z repertuaru znanego światka apaszowskiego, który Zbierzchowski przed laty usymbolizował w *Walcu nocy*:

Gdy ciemność zapada
I światła latarń zapłoną,
Do naszych serc się zakrada
Jakaś tajemna moc...

Ale i Zbierzchowski pracował już za dziesiątym wzorem. Melodia do tego *Walca nocy* jest wzięta z *Valse brune* francuskiego kompozytora Criera. To apaszostwo jest zresztą ciekawym tworem socjologicznym. Narzucili tę nazwę literaci. Jeszcze Dumas napisał powieść *Mohikanowie paryscy*. Kto podał nazwę „apasze" (według znanego plemienia indyjskiego), w tej chwili nie pamiętam; był to jakiś romantycznie nastrojony poeta, który w bandytyzmie szumowin ulicznych widział resztki dawnego rycerstwa — zresztą o tyle słusznie, że i w owym rycerstwie było dużo bandytyzmu. Nożowcy z Montmartru przyjęli tę nazwę i od tego czasu rozpowszechniła się ona po całej Europie, równocześnie i tajne organizacje tego nożowego proletariatu przystosowały się nieco do tego ideału rycerskiego. Ale w gruncie rzeczy i to jest tylko jedną z form nieuświadomienia, nędzy, tak jak np. chadecja albo tzw. poezja pracy. Kto mówi „apasze", ten pod piękną nazwą chce petryfikować nędzę, żołądkową i umysłową. [359]

Zupełnie mylna i myląca reżyseria Schillera jeszcze bardziej podkreśliła te wahające się tendencje autora. Schiller chciał gwałtem zrobić z *Przedmieścia* widowisko urbanistyczne. Kazał jednemu z najzdolniejszych poetów warszawskich dopisać prolog, interludia i piosenki i w trzech punktach sztuki kazał wystąpić symbolicznemu „przechodniowi", który patrząc melancholijnie w miasto, te kawałki deklamuje. Wymawia wyraz: dynamo, motor — a gdzieżby urbanistyczna poezja obeszła się bez dynamo! — i zaraz coś za sceną huczy; wymawia: lokomotywy gwiżdżą, i wraz słychać gwizdki. Jak na komendę głosy miasta się zmieniają. Jest to sceniczne pendant do wyświetlanego niedawno w Warszawie głośnego urbanistycznego filmu berlińskiego *Symfonia wielkiego miasta*. To, co

tam Ruttmann pokazywał w szeregu fotogenicznych migawek, chciał Schiller osiągnąć deklamacją, dekoracjami i głosami zza sceny. Smutne to jest, gdy teatr dogania kino. Nigdy go nie dogoni. Snobizm to okropny. Moda, która już przechodzi, ale właśnie najwięcej się rozpowszechnia. Z *Broadway* było podobnie. Schiller jest krzewicielem takich snobizmów w teatrze. No, ale się przynajmniej coś dzieje. Jeżeli nie mamy w teatrze dążeń do prawdy, do wielkiej sztuki, to niech przynajmniej będą surogaty.

I Schiller pokazał jeszcze raz, że tak samo jak wszyscy dzisiejsi reżyserzy nie umie — lub nie chce! — zaakceptować tego, o co autorowi chodziło najbar-
[360] dziej. Do bani z tym nudnym już, a wciąż natrętnym urbanizmem! Główne zainteresowanie autora to sprawa wyrzutów sumienia. Tak po staremu: wyrzutów sumienia. Traktowanych jednak sposobem Dostojewskiego i Tołstoja. Kajać się! wyznać publicznie! Franek, dobre zresztą chłopczysko, po wyjściu z więzienia zawarł znajomość z prostytutką, ale nie chce być jej alfonsem; gdy zastaje u niej gościa, daje mu krzesłem po łbie — zabija niechcąco. Tuszuje zbrodnię z powodzeniem. Zmarłego nikt nie żałuje, nawet rodzona żona: był to człowiek zły, skąpy, podły, dziewkarz itd. Wszyscy mówią: dobrze się stało, że zginął. Ale Franek nie może swej myśli oderwać od zbrodni. Jego wyrzuty sumienia z razu mają formę oryginalną: chciałby o swojej zbrodni rozmawiać, chwalić się nią niby jakimś czynem energicznym.

Tu jednak dramat sumienia zaczyna być groteską. Przypomina mi nowelę Freksy: *Człowiek z materacem* — o człowieku, który ani rusz nie mógł się pozbyć starego materaca, bo mu go wciąż na powrót do domu przynoszono. Franek chodzi ze swoim wyznaniem do kolegów, do obcych ludzi, do żony zabitego, w końcu

do policji — wszędzie albo nie chcą go słuchać, albo mu nie wierzą. Zabawna i dobrze zmontowana jest scena, gdy Franek, przyszedłszy na miejsce zbrodni, wyjawia ją motocykliście naprawiającemu swoją maszynę; motocyklista uparcie milczy, hukiem motoru przygłusza wyznania opętanego sumiennika, w końcu dosiada stalowego konia i odjeżdża.

Aż dotąd byłoby jeszcze wszystko w porządku, jakkolwiek psychologia tych wyrzutów sumienia jest niejasna lub gorzej: nie przekonywająca. Czy powstają one u Franka na tle religijnym? Czy na tle obrażonej miłości bliźniego, która według Schopenhauera jest uczuciem transcendentalnym, uczuciem, które mówi człowiekowi: ten drugi człowiek, ba, nawet zwierzę to jesteś ty sam, to jest to samo życie, które jest w tobie — nie „takie samo", lecz dosłownie to samo — zabijając jego, zabijasz siebie? Czy na tle poczucia przynależności społecznej, do klanu, do gminy, do kraju? Nic z tego autor nie wybrał — jak gdyby się rozumiało samo przez się, że Franek chce i musi swą winę wyjawić — więcej jednak i Franka, i autora obchodzi ta żądza wygadania się niż sama wina. Nie ma w nim żalu, skruchy, tak jak jej nie ma w Raskolnikowie Dostojewskiego. Raskolnikow jest sprowokowany do wyznania, zdopingowany, osaczony torturami psychologicznymi sędziego. Franek ma gadatliwą naturę. Czy nie wystarczyłby mu ksiądz, a potem np. pokuta przez nieustanną pracę, przez jakieś poświęcenie się, położenie na szali własnego życia, a więc odkupienie winy? Nic takiego na myśl mu nie przychodzi, on żąda społecznej sprawiedliwości. Powiada, że kajdanki na rękach będą mu brzmiały jak srebrne dzwoneczki...

I staje się rzecz absurdalna: za poradą pokątnego adwokata Franek, aby mu uwierzono, zabija, zabija po raz drugi: własną kochankę, która mu ofiarowuje swoje

marne życie, aby go uwolnić od wyrzutów sumienia... Jeszcze jeden dowód, że nie chodzi mu o winę, o skruchę, o litość nad życiem ludzkim, tylko o mechaniczną formalistykę: aby zmusić policję do uwięzienia go...

Ale ta figura pokątnego adwokata dużo wynagradza. Jest to były sędzia, który się rozpił, ponieważ wiedział, że sprawiedliwość jest tak ślepą i wadliwą, iż nikt jej nie pragnie. Karierę swą sędziowską zakończył tym, że uwalniał lub nagradzał przestępców. To jest doskonale pomyślane, ale gdy ów sędzia staje się uzupełnieniem do Franka, gdy wita go: na takiego człowieka czekałem, nareszcie ktoś, komu sprawiedliwość jest potrzebna, kto do niej tęskni, czemuż cię dawniej
[362] nie spotkałem, młodzieńcze, a byłbym uwierzył w moją misję! — to jest również paradoks, i przy tym nienaturalne postawienie sprawy. Sprawiedliwość oczywiście nie jest potrzebna winowajcom, ale jest potrzebna pokrzywdzonym i po to istnieje, aby istniała chociaż imitacja równowagi — czy, jak się pogardliwie wyraża eks-sędzia, zemsty społecznej. Stan taki, w którym by także winowajcy chcieli kary, sprzeciwia się instynktowi samozachowawczemu, jest stanem nie z tego świata.

Paradoks, nienaturalność — nic by nie szkodziły. na to jest poezja, aby wśród rzeczy z tego świata pokazywać sprawy z tamtego świata. Więc np. tęsknotę do sprawiedliwości. Może się znaleźć taka wyjątkowa jednostka lub też poeta może sobie taką wymarzyć — która czuje, że przez jej winę został jakiś odwieczny porządek naruszony i że za to należy się ekspiacja, bez względu na to, kto na ziemi rządzi sprawiedliwością. Bohater, fanatyk prawa. Ale autor, koncypując swój dramat, zapomniał o przysłowiu: „summum ius, summa iniuria", tam, gdzie jest najwięcej prawa, jest też najwięcej krzywdy. Niech będzie sprawiedliwość,

ale niech się już do niej dąży na wszystkich polach. Franka to oczywiście już nie dotyczy, ale dotyczy autora, który robi taką awanturę z powodu winy przypadkowej (każdy sąd by uwolnił). Powinien był dać Frankowi jakąś zbrodnię prawdziwą, aby zeń nie robić niepotrzebnie wariata.

Franka grał p. Maszyński z wielkim przekonaniem i rutyną; brakowało mu wdzięku naiwności. Dlatego dostojewszczyzna dawała się jeszcze bardziej we znaki. Autor już tak wyżyłował te wyrzuty sumienia, że aktor powinien był je raczej stonować, grając dziecko. Tę rolę mogłaby grać jaka młoda aktorka, tylko nie Malicka. Pani Pancewiczowa miała w roli kochanki Franka wiele szczerych akcentów, zwłaszcza w ostatniej scenie. Eks-sędziego filozofa grał p. Stanisławski; mówił doskonale, ale w tej roli byłyby się przydały charakterystyczne szczegóły, takie w jakich się lubował Kamiński. Dobrym nabytkiem jest p. Dominiak, który z zacięciem charakterystycznym grał rolę przedmiejskiego atlety.

Teatr Letni: *Premiowana piękność*,
krotochwila w 3 aktach
Władysława Jastrzębca-Zalewskiego
[reżyseria Jana Janusza,
premiera 17 X 1928]

[364] Dużo werwy farsowej, ale mierna robota; dosyć dowcipu, nie pierwszorzędnego, ale bardzo mało komizmu. Pisarze nasi snadź jeszcze nie rozróżniają dowcipu od komizmu: dowcip to powiedzenie, komizm to sytuacja. Autor snuje różne wątki, ale zamiast je misternie z sobą splatać i wyzyskiwać, likwiduje je zbyt szybko. Racją farsy bywa zwykle kulminacyjna scena aktu II; ta scena, jeżeli jest zaaranżowana śmiało i fantastycznie, ma okupywać nieprawdopodobieństwa przesłanek farsowych. Recenzent, zdając relację o farsie, może poprzestać na streszczeniu tej to sceny, bo cała reszta jest tylko rusztowaniem. W *Premiowanej piękności* przesłanki są lepsze od scen sytuacyjnych.

Rzecz dzieje się w Ameryce, lecz ten amerykanizm to trochę polskie, dobroduszne kawalarstwo. Piękna, zuchowata panna, rada by przeżywać dziwne przygody — ale całą jej przygodą staje się ostatecznie to, że posławszy swą fotografię na konkurs piękności, dostaje pierwszą nagrodę, a w końcu engagement do wytwórni kinematograficznej. Motorem farsowego zawikłania jest pomyłka: na fotografii było umieszczone nazwisko innej panny, skromnej i niepozornej, i ta

przez pewien czas uchodzi za premiowaną piękność, i oblegana jest przez przedsiębiorców kinematograficznych i wielbicieli. Element satyryczny miał być zapewne ten, że reklamiarstwo dziennikarskie, kinowe, fabrykując na podorędziu legendy o osobach, łapie się we własne sidła. Ale tego wątku nie skonsolidował autor dostatecznie — obie panny nie konkurują z sobą, owszem, harmonia, przyjaźń, polski sentyment, atmosfera matrymonialna zapanowują zbyt wcześnie. Życia nadaje tym scenom tylko dobra i śmiało nakreślona postać impresaria kinowego, którego grał p. Orwid. On nie tyle robi, co wymyśla wciąż i proponuje różne kawały, nie dając nikomu dojść do słowa, przez co wytwarza wciąż nieporozumienia. Gmatwającym czynnikiem farsowym jest też jego żona, kwakierka, która nie orientując się w jego biznesie, ściga go wciąż, aby go złapać na gorącym uczynku wiarołomstwa. Z tego dodatkowego wątku dopiero wykrzesał autor kulminację aktu II: impresario pada niby martwy na ziemię, a kwakierka, dopadłszy go, cieszy się, że zostanie wdową-dziewicą. Krotochwilę odegrano w bardzo dobrym tempie i z humorem.

Teatr Mały: *Słomiani wdowcy,*
komedia w 3 aktach A. Hopwooda,
przekład J. Fr. Gawlikowskiego
[reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 20 X 1928]

[366] Ta komedia jest humorystyczna na dwa sposoby.

Najpierw sama przez się ma dużo pogody — amerykańskiej. Występują w niej ludzie mający — tylko — 6000 dolarów dochodu rocznie. Jakże z tak małym dochodem można się żenić! Szanująca się panna, z tej sztuki, z westchnieniem powiada: To nam nie wystarczy! i zwraca słowo narzeczonemu. Są tam mężatki, które mówią: jeżeli nas nie stać na auto, to po co nam dzieci! Taki to światek. Mężczyźni pracują, a żony wyjeżdżają na trzy miesiące, aby za nich odpoczywać, bawią się w Europie, kupują drogie stroje, przywożą tuziny lalek itp. Tylko o ich flirtach w Europie nic nie słychać, bo też są to istoty tak wietrzne, lalkowate, że nawet o tym nie myślą. Lub też autor, pisząc dla swojej najwytworniejszej publiczności, tę możliwość przemilczał dyskretnie. Natomiast mówi się o miłostkach mężów w czasie nieobecności małżonek. Panie postanawiają ich ukarać, strajkują, ale w końcu mężczyźni zwyciężają. Cnota domu o dochodzie 6000 dolarów zostaje przywrócona. Panie domu postanawiają przyszywać mężom guziki i rodzić dzieci.

Jest to dosyć zręcznie napisane. Autor obraca aż czterema parami i daje sobie rady, prócz tego jest jedna babcia i jedna stara piastunka. Babcia jest doradcą w sprawach sercowych. W drugim akcie mamy na scenie dwa łóżka małżeńskie, gaszenie światła, panią Kamińską i p. Grabowskiego w średnich negliżach, ale wszystko odbywa się przyzwoiciej niż u Grubińskiego, bo małżonek traktuje żonę jak Józef Putyfarę i ucieka, aby dopiero w III akcie z nią się pogodzić. P. Szubert raczy nas znowu grą na saxofonie, gdyż jako Lorrimer, pozostawiony przez żonę samopas, z nudów wyuczył się grać na tej fai.

Jako recenzent wyliczam sumiennie wszystkie atrakcje sztuki. Łóżko, saxofon. Dalszą przyjemnością jest to, że można sobie kpić i z tego całego towarzystwa, które ma takie zmartwienia, i z poczciwego autora, który tym ludziom prawi kazania, naprowadza te kobiety na drogę obowiązku — zabawia i poucza. Amerykański Fredro nowoczesny. Cieszymy się bardzo, że patriarchalizm rodzinnego życia amerykańskiego nie ma w sobie nic z zepsucia paryskiego, choć Amerykanki jeżdżą do Paryża. Cieszymy się też, że te paniusie będą teraz lepiej pilnowały mężów i ... łóżka małżeńskiego.

Największą atrakcją jednak jest serdeczna i miła gra p. Kamińskiej, która nie potrafi być lalkowatą. Doskonałym jej partnerem był p. Grabowski. Nie wiem, gdzie stracił swą dawną eksplozywną wymowę — albo może to ja się do niego przekonałem. W roli babci p. Czaplińska tym razem nie przesadziła szczebiotem.

Teatr Narodowy: *Pan Jowialski,*
komedia w 4 aktach Aleksandra Fredry
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 30 X 1928]

[368] *Pana Jowialskiego* wystawił Teatr Narodowy według pojęć dawnych, słusznie nie troszcząc się o nowoczesną a przesadną i w gruncie rzeczy błędną interpretację tej sztuki przez profesorów Chrzanowskiego i Kucharskiego. Według tych badaczy *Pan Jowialski* miałby być głęboką, choć delikatną, satyrą na szlachetczyznę karlejącą duchem w okresie powstania listopadowego. Ta satyra jest istotnie tak delikatną, że jej się nie widzi. Ośmieszyć chciał Fredro i Jowialskiego, i jego cały dom, i Ludmira, ale nie był to „krwawy śmiech" i nie miał podłoża społecznego, ani nawet patriotycznego. Nowi uczeni, w zbożnej trosce o wzmocnienie prestiżu Fredry, wyczytali w jego dziele tendencje takie, jakie dopiero bardzo późno głosił Brzozowski. I jakżeby Fredro w r. 1832 żywił tendencje, których nie miał później nawet Mickiewicz przy pisaniu *Pana Tadeusza*! Gdy Miller w *Zarazie w Grenadzie* lakoniczny zarzut Słowackiego o „wieprzowatości" życia szlacheckiego w *Panu Tadeuszu* rozszerza w oskarżenie przeciw całemu romantyzmowi polskiemu, tego samego aparatu kaznodziejsko-narodowego używa się wobec Fredry — ale w celu jego apoteozy!

Nie, Fredro nie o wiele wyszedł poza Ludmira. Chciał przedstawić dom oryginałów, wabiła go przy tym sytuacja, w której kpiarze zostają wykpieni. To jest też najmocniejsza i najlepsza scena w całej sztuce, gdzie Ludmir, którego chciano wziąć na kawał, udaje, że się kawałowi poddaje, i zaraz bierze wet za wet. To prawo: wet za wet, panuje potem w całej sztuce. Wszyscy się wzajemnie dezawuują i kompromitują. Nawet Wiktor, którego p. Kucharski uważa za jedyną szlachetną jednostkę wśród tej ogłupiałej lub głupiejącej — zdaniem p. Kucharskiego — hołoty, okazuje się śmiesznym intrygantem. Zjawienie się dragonów traktuje p. Kucharski niemal jak „armaty Moskali" na końcu *Lelewela* Wyspiańskiego. Co za przesada, co za przesada! [369]

Inna zaś rzecz jest, czy Fredro potępiał Jowialskiego, czy go kochał. Mogło być jedno i drugie, bo ta mieszanina uczuć była bardzo częsta u autorów polskich. Wymieniam: Krasiński wobec hr. Henryka zachowuje się dwoiście, i apoteozuje go, i krytykuje; Sienkiewicz wobec Zagłoby; Weyssenhoff wobec Podfilipskiego, i jeszcze nawet Żeromski w *Przedwiośniu* okazuje dużo serca dla atmosfery wiejskiej w Nawłoci, potępiając w komentarzu ideologicznym, ale lubuje się w niej, gdy przeprowadza akcję.

Co do samego Jowialskiego, jest to figura w ogóle bardzo słabo zarysowana. Uczeni zastanawiają się dziś głęboko nad jego konduitą społeczną, patriotyczną, widzą w nim marazm całej kasty itp. Ale gdyby nawet Fredro miał takie intencje, nie uczyniłyby one Jowialskiego arcydziełem charakterystyki. Czy Jowialski sam jest humorystą, czy tylko zbieraczem anegdotek? Są ludzie, sami niedowcipni, którzy jednak doskonale opowiadają cudze dowcipy i dykteryjki i dzięki temu za dowcipnych uchodzą. Mogą być też umysły, które

same humor produkują i cudzy dobrze powtarzają. Według Kucharskiego jest on zdecydowanym kretynem, papugą. Mnie się zdaje, że nie, że to tylko autor się nie zdecydował. Jedyną oznaką, że Jowialski ma własny humor, jest jego ciekawość na to, jak się rozwiną sceny zaaranżowane z przebraniem Ludmira za sułtana, zadowolenie, że żart się wikła i obraca przeciw aranżerom. I z tego właśnie, co świadczy na korzyść Jowialskiego, p. Kucharski robi mu wielki zarzut; widzi w tym głupotę, że niby Jowialski nie czuje nawet niebezpieczeństwa! Jakiego niebezpieczeństwa? P. Kucharski maluje diabły na ścianie. Zaiste, jego wywody o Jowialskim to piąty akt nieporozumień
[370] w tej komedii. Gdyby nie ta wyrozumiałość i — dobrotliwość Jowialskiego, to byłby istotnie papugą. A jedynym dowcipnisiem w sztuce byłby — szambelan, bo on przynajmniej próbuje skleić dowcip o kijku, gdy inni cudze dowcipy powtarzają.

Najprzedniejsze zaś już jest to, co pisze p. Kucharski o Ludmirze, że i on w końcu popada w atmosferę jowialszczyzny, bo — włóczęga dotychczas — chce się żenić z wnuczką Jowialskiego i ustatkować się na roli. Zupełnie się p. Kucharskiemu pomieszała jowialszczyzna z dulszczyzną, a Ludmir ze Zbyszkiem Dulskim.

Dobre vademecum dla krytyków daje Hebbel: „Jeżeli anatom analizuje pawia w mniemaniu, że ma przed sobą orła, to oczywiście odkryje nadzwyczajne rzeczy tylko dlatego, że zapomniał dokonać oględzin na początku".

Nic by tu jednak nie szkodziło, gdyby raz który teatr spełnił marzenie p. Kucharskiego i wystawił *Pana Jowialskiego* jako ponurą satyrę, w której wszyscy są głupcami lub idiotami, Ludmir karierowiczem i wygodnisiem, a tylko Wiktor porządnym człowiekiem.

Teatr Narodowy starał się po prostu wydobyć komizm z owych sytuacji anegdotycznych, które p. Kucharski niesłusznie lekceważy. Anegdota sama była stara, ale właśnie mógł Fredrę nęcić szczególny obrót, jaki bierze żart odpierany żartem. Dlatego uważam za wynik zupełnie szczęśliwy to, że na pierwszy plan wybiła się rola Ludmira, grana doskonale przez p. Węgrzyna. P. Solski jako Jowialski miał format zbyt mały, gesty i deklamację monotonną — a może na taką interpretację tej roli już oddziałała doktryna fredrologów? Szambelana grał p. Frenkiel. W tym wypadku byłyby się przydały rysy patologiczne. Z wielkim rozmachem grała p. Ćwiklińska szambelanową. W tekście jest, że szambelanowa ma mówić „powoli, ale zawsze decydująco". Jest to pewien typ ludzki, który z wielkim patosem mówi wielkie głupstwa — pani Ćwiklińska podkreślała zbytnio temperament postaci. Inne role były grane poprawnie, a wszyscy grali z werwą i humorem, rehabilitując muzę komiczną Fredry. Trzeba przyjść chyba ze specjalnym nastawieniem, aby w tej komedii dopatrzeć się ironii i satyry.

Bądź co bądź dzięki filologom mamy z „Jowialskimi" casus ciekawy, taki, jakim na wielką skalę są Don Kiszot i Hamlet.

Ateneum (teatr w gmachu ZZK): *Śluby*, dramat w 7 odsłonach Artura Górskiego [Placówka Żywego Słowa, reżyseria Janiny Górskiej i Mieczysława Szpakiewicza, dekoracje Romualda Millera, premiera 7 XI 1928]

[372] Trochę historii przesunęło się wczoraj przed naszymi oczyma w Teatrze Ateneum i trochę dawnej dogasającej ideologii. Polska rewolucja socjalistyczna z lat 1905—1908 to ostatnie powstanie i pierwszy brzask nowej ery, męczennicy tego powstania, więzienia, cytadela i szubienica, poświęcenie się jednostek, obojętność społeczeństwa... Powieści Żeromskiego, Daniłowskiego i Struga, nowele i wspomnienia Radka, Kwapińskiego i wielu innych najlepiej utrwaliły te czasy; w dramacie, niestety, nie znalazły one dostatecznego wyrazu. Zapolska w *Tamtym* wyeksploatowała ich stronę sensacyjną, Żeromski w *Róży* zabłąkał się na wertepy liryczne i ideowe; obecnie występuje Artur Górski z dramatem pełnym, tak samo jak dramat Żeromskiego, najwyższych napięć duchowych, lecz znowu niescenicznym. A gdy się mówi „niescenicz-ny", to nie jest to wyrazem jakiejś pretensji zoilowskiej, formalistycznej ani ową arogancją, która tak irytowała Żeromskiego, gdy w *Snobizmie i postępie* skarżył się na krytyków, że z dramaturgii robią jakiś fach zakonspirowany, którego tajemnice tylko oni znają. Gdy się mówi „niesceniczny" o dramacie Górskiego, to jest

w tym nuta żalu, że jeszcze raz nie udało się zaklęcie ducha tych czasów w dramat, a już niewielu jest literatów, którzy by do tego zadania byli tak predestynowani, jak Artur Górski.

Kto jest Artur Górski? Tajemniczy literat, który mało napisał, lecz którego imię z dziwną czcią się wymawia. Autor dzieł *Monsalwat* i *Ku czemu Polska szła*, dotychczas znany raczej jako etyk, ideolog niż jako poeta. Ten sam typ literacki, który mieliśmy w Micińskim, ale cichszy i pozostający rozmyślnie w cieniu. Jego *Śluby* są wspaniałą lekturą. Styl klarowny, mający w sobie majestat spokoju mimo ponurego tematu, pełno głębokich refleksyj i aforyzmów. Na przykład: „Na każdą prawdę istnieje sobowtór kłamstwa". To jest niemal prawem socjologicznym — tak jak za każdym bohaterem kroczy jego małpa. Jeżeli *Śluby* nie są dramatem scenicznym, to bynajmniej nie dlatego, że jest w nich ta liryczno-filozoficzna zaduma. Ani dlatego, żeby w nich były jakieś szczególne trudności techniczne. Owszem, wszystko odbywa się tam normalnie, w obrębie czterech ścian, cuda się nie dzieją. Zresztą dziś reżyserzy pragną trudności technicznych i dlatego Schiller opracował był dla Teatru Polskiego *Różę* Żeromskiego, gdzie dobry demon rozwala ściany i unosi bohatera na koniu skrzydlatym. W *Ślubach* zagranych wczoraj jest tylko jedna scena nadnaturalna: gdy w nocy u bezsennego generał-gubernatora Skałłona poza kolumnami jego pałacu kroczą w ciemności duchy Okrzei, Mireckiego i innych. Efekt zaduszkowy, który nie chybia celu. W tekście sztuki wcale go nie ma, gubernator ogląda tylko fotografie swoich skazańców...

Zapewne Górski, tak samo jak Miciński, Wyspiański i Żeromski, chciał napisać „dramat słowiański", w którym by treść przelewała się poza brzegi i w któ-

rym by roztrząsane były najważniejsze zagadnienia narodowe. Ale gdy na obwodzie rzeczywiście kipi myśl, w postanowieniach, wyrokach, proroctwach, w ostatecznych formułach — jądro dramatu, ów ośrodek, który powinien rozprowadzić żywą krew aż do kończyn, jest niewyraźny i nieskoncentrowany. Trudno nawet opowiedzieć treść *Ślubów*, tyle tutaj jest wątków nie wpływających wzajem na siebie, a przy tym jakby nie wyczerpanych, nie dokończonych pod względem dramatycznym. Dwoma głównymi wątkami zdają się być: najpierw historia więźnia Stefana, którego z więzienia ratuje Joanna, dając mu przez kraty pocałunek z trucizną, która go na dni kilka uczyni
[374] chorym; a potem historia drugiego więźnia, Michała, który mimo wstawiennictwa wpływowej u Rosjan panny Naty nie zostaje uratowany. Jest zamierzony jakiś kontrast między Joanną a Natą; pierwsza — ideowa ofiarniczka, druga — istota bez woli, słaba, zaplątana w nicości życia towarzyskiego, może nawet — dekadentka? albo demon kobiecy à la Krystyna w *Róży*? Zamiary autora nie są ani tu, ani gdzie indziej dość wyraźne, i rzecz dziwna — właśnie z nadmiaru wyraźności. Osoby określają się wciąż same, opowiadają anegdotki o sobie, a wszystkie mówią stylem autora. To by nie szkodziło, tak pisze każdy dramaturg — byle ten styl po swojemu się różniczkował. Otóż gdy owa Nata zaczyna mówić, mówi tak głęboko, mądrze i czule, że znika różnica między nią a Joanną, że nie wierzymy już, żeby to była tak bardzo pusta istota.

Ale do Naty uczepiona jest nowa historia, znowu nie załatwiona i tajemnicza. Ma ona spiskowcowi ratować życie, w zamian za to obiecując wyjść za mąż za Moskala. Ku tej decyzji pcha ją jednak nie tyle chęć poświęcenia, ile słabość charakteru i zdaje się też nie-

powodzenie w innej miłości. W tej Nacie kocha się działacz polski Andrzej, ale... tu jest to „ale", które jest zagadką erotyzmu także innych polskich ludzi podziemnych — zdaje się jednak, że tylko w poezji. Andrzej nie dość energicznie stara się o serce tej Naty, raz rzucił jej pierścionek w morze — zapewne tak jak Judym waha się złączyć jej los ze swoim. Tu są pogrzebane jakieś przejścia ascetyczno-sadystyczne, których autor w dramat nie wciela. Dość, że to miłosne wahanie się niszczy Natę, odbiera jej wiarę w ideały — które by mogła kochać, ale poprzez kochanego mężczyznę. Czyni ją złą, nieobliczalną. Świadkami tego jesteśmy w odsłonie II; w VI sytuacja na chwilę się zmienia, Nata dochodzi nareszcie do porozumienia [375] z Andrzejem, postanawiają kochać się, razem pracować. Ale jak to oddziała na los więźnia? O tym nie ma mowy. Między odsłoną VI a VII sytuacja zmienia się znowu. Nata się rozmyśliła inaczej, nie przychodzi na oznaczone miejsce spotkania z Andrzejem, ale mimo to więzień ginie. A więc wątek zagmatwany, nie wyzyskany i nie dokończony. Szkoda. To samo można by powiedzieć o więźniu Bernardzie — artysta-spiskowiec, który lada chwila załamie się przy zeznaniach; jemu przeciwstawiają się prostolinijni Michał i Leon. I tu mógłby powstać konflikt duchowy, ale nie powstaje. Kończy się tylko na pięknej dyspucie między więźniami, wypełniającej odsłonę I.

Więc dysputy, tyrady, gderania narodowe — ach, za dużo tej szlachetności, tej wyższości, tego świętego Graala. Czyż nie miał słuszności Brzozowski, gdy w *Legendzie Młodej Polski* wołał, żeby raz już zamknąć to „polskie Oberammergau"?

Jeżeli ubolewam nad „niescenicznością" *Ślubów*, to właśnie dlatego, ponieważ czuję, że pogrzebane są w ówczesnej ideologii polskiej tajemnice, niezmiernie

doniosłe i dramatyczne, które tylko nadpoczęli Żeromski w swych utworach, a Brzozowski w swej publicystyce (*Legenda* i broszura *Skarga to straszna*). Górski należy do wtajemniczonych, a przynajmniej zainteresowanych, i on, który wystąpił nieco później, mógł te problemy postawić na nowo. Ale prawda, *Śluby* podobno były napisane jeszcze przed wojną...

Ostatnia odsłona zawiera właściwie znowu dysputę między jednym ze spiskowców a złamaną życiem Joanną. On wielbi rewolucję, a ona: cóż po rewolucji, czy ona zmieni dusze, najważniejsza rzecz to miłość i braterstwo. To przeciwstawienie jest aktualne i dziś jeszcze. Chadecki ideał załatwienia sprawy społecznej
[376] przez miłość jest bardzo popularny w literaturze: głoszą go Ulanowski, Morstin, Zegadłowicz, prof. Jaworski, autor nowego projektu konstytucji. Zamęt ideologiczny skomplikował się jeszcze przez to, że na scenę wystąpiła jeszcze tzw. poezja pracy, kadeno-bandrowszczyzna.

Ale dysputy tej VII odsłony właściwie znowu nie są w związku z resztą akcji ani z niej nie wynikają. Przerywa je przepiękna scena wsłuchiwania się w odgłosy z fortu, gdzie tracą skazańca, domysły: „A teraz czytają wyrok... wiążą do słupa... a teraz on coś mówi, na pewno mówi..." Tu spiskowcy stają na baczność i wysłuchują odległej salwy. „Błogosławieni umarli, którzy w Panu umierają" — mówi szarytka.

Zakończenie takie jest wydźwiękiem muzycznym, nastrojowym, ale to nie grom dramatyczny. Wszyscy są bohaterami w sensie patriotycznym, ale nie ma ani jednego bohatera w sensie właściwym dramatów.

A jednak Górski pomimo swego wściekle gładkiego stylu, pociągu do frazeologii, mógłby być dramaturgiem, i to od razu na wielki kamień. Świadczy o tym kilka dialogów mających życie prawdziwie dramatycz-

ne: w II i VI odsłonie między Natą i Andrzejem, w III między drem Weną a Joanną, w IV między Skałłonem a von Spahnem. — Obecny na przedstawieniu świetny krytyk p. Adam Grzymała-Siedlecki powiedział, że ludzie Górskiego nie chodzą po ziemi, tylko wciąż się nad nią unoszą. Tak jest, ich kontakt z ziemią jest zerwany, ale to samo się dzieje z osobami starych dramatów klasycznych. Żyją one w innej atmosferze, lepszej czy wyraźniejszej, w każdym razie tej, w której elektryczność, tak skąpo rozrzucona w życiu codziennym, skupia się ze wszystkich stron świata. W wymienionych scenach *Ślubów* dusze nie gadają mimo siebie, lecz wpadają na siebie, zmieniają się wzajemnie, wydobywają z siebie nowe życie — to właśnie jest dramat. Tutaj refleksje nie są już luźnymi aforyzmami, lecz iskrami, wykrzesanymi z owego zderzenia — ziemia wiąże się na chwilę z niebem, o ile za niebo uważać ów świat, w którym wszystko ostatecznie staje się myślą, wspomnieniem, duchem, czy jak to nazwać. W tym stopniu, w tej skali nie dokazał tego na polskiej scenie już dawno żaden z naszych dramaturgów. Zwłaszcza akt III jest blokiem dramatycznym najlepszej jakości. [377]

Trupa p. Szpakiewicza odegrała sztukę Górskiego z niezmiernym pietyzmem i poświęceniem. Podziw budzi zwłaszcza opanowanie pamięciowe ról. Ale rzecz szczególna: zamiast ratować i potęgować walory dramatyczne, przeważnie dobrze deklamowano. Dobrze — to znaczy wyraźnie, inteligentnie, z dobrymi akcentami, nie wpadając w ryki patosu ani w szmery liryczne. (A jednak zdałoby się czasem dwa razy głośniej). Ale dopiero gdy się porówna wysiłek aktorów z tekstem drukowanym, widzi się, że jednak tu i owdzie można było osiągnąć więcej. Rola Naty np. była mylnie obsadzona. W ogóle, zdaje mi się, aktorzy ci

uczą się dobrze mówić i deklamować, ale nie uczą się rzeźbić lub choćby zaznaczać postaci, nie studiują życia, charakterów itd. Otóż to są skutki doktryny antyrealistycznej, która opętała teatr — 10 lat zubożenia środków aktorskich, obok spuchlizny reżyserskiej. Ja na miejscu p. Górskiego nie miałbym pretensji do aktorów, że opuścili to i owo z tekstu — i tak było o połowę za dużo — ale o to, że nie korzystali dość wydatnie z jakich takich okazyj do indywidualizowania czy to postaci, czy akcji.

Publiczność zachowała się fatalnie, a zdaje się przecież była zaproszona „elita". Oto 10 lat wyjałowienia dramatycznego, nadmiaru reżyserii — i publiczność nie nauczyła się nawet nudzić w sposób inteligentny; to znaczy nie zrażać się, gdy się autorowi coś na razie nie udaje, czekać, umieć ocenić i wyczuć. Zdaje się, że bez faramuszek schillerowskich dziś w ogóle nie pójdzie żaden poważny dramat. Zimno tej publiczności wstrętne. Może na dalszych przedstawieniach będzie publiczność mająca trochę entuzjazmu.

Teatr Mały: *Murzyn warszawski*,
komedia w 3 aktach Antoniego Słonimskiego
[reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 28 XI 1928]

Jeżeli poeta, który ustalił już swoją sławę w liryce, sięga po laury powieściopisarza, chwalić go trzeba za ambicję, a gdy puszcza się nawet na dramat, należy uznać jego odwagę. Albowiem obok grafomanii istnieje także grafofobia, pewne tchórzostwo talentu, aby nie napisać czegoś, co by może nie sprostało oczekiwaniom publiczności. Wśród skamandrytów Słonimski pierwszy miał tę odwagę. Czy zawiódł oczekiwania? I tak, i nie, w każdym razie „spisał się" dobrze, utrzymał swoją „klasę".

W *Wieży Babel* był Słonimski międzynarodowy, w *Murzynie warszawskim* przystąpił do życia konkretnego, ściśle określonego — można wskazać domy i ludzi, z których brał modele. W sposobie chwytania życia Warszawki znać jednak przeszłość kabaretową autora — raczej „typki" niż postacie i każda ma parę kawałów popisowych, zaś dowcip ostry, ale trochę — marginesowy, niedramatyczny, to znaczy, że najczęściej nie wynika z sytuacji, lecz jest doczepiony. I tak opowiada ktoś, że w jakiejś sprawie interweniował telefonicznie: „dzwoniłem do dyrektora departamentu, plutonowego Pifalla" — mamy zaraz uboczny szczu-

tek z powodu niefachowej obsady urzędów. Takich dowcipnych rysów aktualnych jest pełno — najwięcej z literatury. Opowiada np. subiekt księgarski, że napisał wiersz miłosny i posłał do „Krzyku Prawdy", ale tam w odpowiedziach od redakcji odpisano mu, żeby się zajmował opisywaniem rzeczy konkretnych, butów albo stołu. Publiczność premierowa zrozumiała aluzję do znanego organu sanacyjnego, w którym redaktor działu literackiego tępi sentymentalną lirykę — i pokwitowała dowcip oklaskami, ale czy inna publiczność zrozumie?

Narzuca się analogia z komediami Winawera. Tamte są oryginalniejsze w założeniach i w dowcipie,
[380] ale w życiu scenicznym dość „cienkie", pomysł jeden wypiera drugi. U Słonimskiego fabuła rozrasta się należycie, ma dość czasu, aby się wyżyć, w II akcie nawet przestaje się posuwać naprzód — w każdym razie żądana przez teoretyków dramatu „jednolitość zainteresowania" jest zachowana. To świadczy, że, bądź co bądź, w Słonimskim jest materiał na dramaturga, i to nawet cięższego kalibru, mimo wtrętów lekkiej muzy kabaretowej, skrawków felietonistycznych i pretensyj do głębokiego rezonerstwa à la Shaw.

Talent jego ma kilka warstw i od razu powiem, którą uważam za najcenniejszą — jest to jednak zarazem ta, w której pokazuje się także jego niedojrzałość. Słonimski chce być charakterystykiem. Główna postać tej sztuki, Hertmański, księgarz i wydawca, Żyd niby to zasymilowany, snob i kabotyn, jest studium, które autor pieczołowicie przeprowadził do końca, środkami i powierzchownymi, i także wybredniejszymi.

Słuchacze na przedstawieniu mówili, że bohater niewiele więcej daje ponad *Pana Geldhaba* Fredry, a fabuła ponad *Lekkomyślną siostrę* Perzyńskiego. To jest słuszne. Gdy Hertmański mówi: „poda się u nas

szaraka z ziemniakami", albo: „dosiądę dzianeta", albo: „jestem jak Prometeusz na skale", albo: „pozostanie po mnie ta siła fatalna" — to jest to sposób charakteryzowania nie bardzo godny współczesnego wyrafinowanego poety. Gruby i najtańszy. Jeżeliby mi autor nawet wskazał prawdziwe wzory w życiu, to odpowiem mu, że podpatrzył powierzchownie, podpatrzył to, co już było z literatury znane. Lecz są rzeczy lepsze. Hertmański jest człowiekiem, do którego twarzy przyrosły różne maski — nie tragiczne, lecz humorystyczne — i te się obluźniają. W I akcie otrzymuje wiadomość, że odziedziczył duży spadek po krewnym amerykańskim — ale krewny ten zrobił majątek na handlu dziewczętami. Sytuacja z *Lekkomyślnej siostry* i sposobność do łatwizny w „demaskowaniu" ludzi. Hertmański ma gest — odrzuca spadek, ale równocześnie bardzo się nim interesuje. Otóż nie wiadomo, czy Hertmański jest więcej snobem, czy Tartuffem, obłudnikiem, i jak sobie to autor myślał. Komedia byłaby na to, aby przez rzucenie bohatera w życie dramatyczne wyjaśnić gatunek jego charakteru, żeby błyszczał we wszystkich barwach. Czy to był jednak odruch szlachetny, który przez dłuższy czas utrzymuje się na wierzchu, czy łgarstwo i chęć popisu? Aby być charakterystyczną, powinna komedia na pewien czas przynajmniej wejść w fazę etyczną. Lecz autor dość szybko likwiduje ten właściwy dramat. Pojmuje swego bohatera pejoratywnie — jest to po prostu blagier, który nie może ukryć swej chciwości i geszefciarstwa. Już z końcem aktu I wiemy, że Hertmański spadek weźmie, będzie tylko walczył o pozory. W ten sposób wygasa życie dramatyczne, które już tlić zaczynało.

W II akcie mamy dalsze przejścia spadkowe Hertmańskiego, ale już czysto zewnętrzne. Jest dużo szcze-

gółów, i humorystycznych, i zbyt faktycznych, raczej powieściowych. Oczywiście, każdy fakt ma swoją technikę życiową, z której można wysnuwać coraz to nowe sceny, ale chodzi o to, aby z życia wysnuwać ważność — na tym polega dramat. Sytuację Hertmańskiego w tym akcie możemy określić raczej prawniczo lub po kupiecku: próbuje skorzystać ze spadku za pomocą cesji, ale potem, nie chcąc zbyt wiele tracić, odważa się na proces spadkowy. To jest stopniowanie, ale już w tym samym przekroju etycznym. Dłużyzny okupione są dobrą figurą „uczciwego" handlarza dziewczętami, Szwarcmana, i jego żony: oboje Szwarcmanowie okazują się obojgu Hertmańskim mniej strasznymi, niż sobie wyo-
[382] brażali. To wszystko jest bardzo zręczne. I znakomicie z życia podchwycone jest, jak to Hertmańskiemu dla uspokojenia jego skrupułów wciąż perswadują, żeby mu się to lub owo zdawało, np. „niech mu się zdaje, że on (Szwarcman) handluje skórami". Jest to sofisteria żydowska, znana zresztą z różnych „szmoncesów" — ale w takich miejscach dowcip Słonimskiego przestaje być marginesowym i jest w najlepszy sposób komediowym.

W akcie III proces jest przegrany, chciwość ukarana. I nie byłoby już ani skry życia dramatycznego, gdyby nie to, że autor zręczną woltą przerzuca się nagle na inny teren i wprowadza nowy pierwiastek: socjalno-narodowy. Zgnębiony Hertmański powiada: coś się załamało we mnie! i zaczyna przypisywać swoją klęskę swemu asymilatorstwu, czy też z racji tej klęski kaja się i wyznaje, że żył dotąd życiem sztucznym: „Ja jestem smutny stary człowiek, który się załgał po uszy. Za dużo wymaga się od Żydów. Kiedy jest patriotą, zaraz musi być Berek Joselewicz. Ja już od 10 lat nie miałem śledzia w ustach, a tak lubię śledzia. Udawałem, że nie kocham Niemców, a lubię Poznańczyków" itd. Z bohatera „wyłazi" Żyd, a z autora coś

jakby syjonista. Znany jest wiersz Słonimskiego z jego *Podróży na Wschód*, w którym się skarży, że Polacy go nie lubią, choć pisze ich mową. Znane są jednak także „antysemickie" artykuły Słonimskiego w „Wiadomościach Literackich". Jest to „Besserwisser" na wszystkie strony.

Teraz wiemy, co znaczy tytuł komedii. Murzyn — to Hertmański w zaprzęgu kultury polskiej. Jeżeli Słonimski chciał pokazać taką tragedię, powinien był ją dać na tle innej fabuły i nieco innego środowiska. Autor czuł też, że jego wolta jest nielegalna, przeto uprzedził zarzut i każe jednej z osób powiedzieć: „Ależ ta cała afera (ze spadkiem) nie ma nic wspólnego ze sprawą żydowską, mogła się zdarzyć i w polskim domu". Tak jest mimo tej ostrożności autora. Ostatecznie psychologicznie da się ta spowiedź wytłumaczyć — klęska wydobywa w nieszczęsnym księgarzu męty na wierzch i każe mu mówić to, co miał dawno na wątrobie. Ale jeżeli autor chciał naprawdę pokazać tragedię Żyda załganego, to szkoda, że to zrobił przy tak niestosownej sposobności. Powinien jej poświęcić następną swoją komedię. W każdym razie osiągnął także pewną sensację polityczną. Jestem mocno ciekaw, jak ten wybuch udręczonej duszy żydowskiej ocenią pisma żydowskie? Zapewne nie uwierzą autorowi, w *Wieży Babel* okazał się zanadto kosmopolitą. A może przecież?... Pisma ND naprawią mu reputację. Powiedzą np., że choć „Nasz Przegląd" wymawia Słonimskiemu, że nie zaakcentował powrotu do żydowskiej świadomości narodowej jako jedynego wyjścia — jednak ta idea polityczna tam jest — i to tym bardziej jest, im lepiej jest ukryta i niedopowiedziana. Któreś pismo mówi nawet o żydowskim wallenrodyzmie Słonimskiego.

Może to i prawda, nie wnikam w polityczną duszę szanownego autora. Ja widzę głównie „besserwisserstwo" i wyskakiwanie ponad siebie.

Jeszcze słówko o tym okrzyku: „coś się we mnie załamało". Tak samo woła bohater Witkiewicza w jego komedii *Wścieklica*. W jednym i drugim wypadku mamy do czynienia z grubym błędem w uwypukleniu dramatycznym. Załamanie się powinniśmy widzieć i odczuwać my, słuchacze, nie żeby bohater sam, lub raczej autor przez usta bohatera, dawał nam na to słowo honoru. Jeżeli taki Hertmański jest zbyt uświadomiony, w takim razie jest kim innym. Ale metoda Słonimskiego (i Witkiewicza) jest oczywiście popularniejsza, choć mniej wybredna. To samo dotyczy ostatniego monologu bohatera, jego skargi żywota — jest to satyra na Hertmańskiego, włożona jemu samemu w usta.

Zresztą debiut komediowy bardzo udały. Niejeden komediopisarz już znany mógłby mu pozazdrościć.

Główną rolę grał p. Stanisławski, inteligentnie i z umiarkowaniem, może zanadto wygodnym. Błędów autora nie ukrył, ale i nie przesadził. Moim zdaniem był zanadto geldhabowski, dobroduszny — trochę nerwowego napięcia by się przydało, które potem pęka. Sylwetki dobre odegrali pp. Czaplińska, Staszewski, Grabowski — ostatni w roli dyplomaty homoseksualisty z MSZ. Dosyć mdło grał p. Maszyński, rezoner autora, „cichy, kameralny Żydek". I ten również bardziej sam siebie charakteryzuje, niż żeby to czynił sam autor. Zdaje mi się, że „cichość" mogłaby jednak pójść w parze z pewną inteligentną nahalnością w wygłaszaniu paradoksów, tak że i ta shawowska część sztuki zostałaby zindywidualizowana i z resztą niejako zharmonizowana.

Publiczność bawiła się dobrze, po drugim akcie wywołała autora kilka razy.

Teatr Narodowy: *Lelewel*,
dramat w 5 aktach Stanisława Wyspiańskiego
[inscenizacja i reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 29 XI 1928]

Piękne przedstawienie!

Trzeba się tylko wyrzec tłumaczeń, którymi gorliwi wyspiańskolodzy omotali prostotę tego dramatu, i poddać się temu, co z niego bije bezpośrednio.

Jeżeli może być kubizm w dramacie, to *Lelewel* jest sztuką kubistyczną. Skoncentrowane to, co najważniejsze. Przekrój powstania listopadowego zrobiony jest w tym miejscu, gdzie się działy rzeczy rozstrzygające: obrady rządu pięciogłowego. Ludzie siedzą i rozmawiają. Razem przedstawiają serce czy mózg, w którym się ważą decyzje. Na pozór nie ma akcji. Prócz paru scen i zakończenia nie ma żadnych hałasów. Antyteza kina. Dramat bez krętaniny, dramat, w którym słowo jest rzeczywiście nie dodatkiem, lecz istotą.

Ludzie siedzą i rozmawiają. Ale mówią rzeczy nie tylko piękne, dobre i mocne — mówią sobie do serca. Toczą się walki dusz; kto kogo zwycięży, ten może uratuje powstanie. Wspaniała para: Lelewel — Czartoryski. Każdy po swojemu wielki, szlachetny, zawzięty, zaborczy. Republikanin i monarchista. Według sławnego wzoru: Pankracy i hr. Henryk.

Doskonała para artystów rzeźbi te postacie na scenie. Chmieliński jest ks. Czartoryskim. Dostojność, głęboka dykcja, opanowany smutek.

Brydziński nigdy mi się nie wydał tak wielkim aktorem, jak w roli Lelewela. Pyszna deklamacja. Człowiek imponujący, ponury, pełen głębokich, niejasnych wówczas myśli. Ciężko zawisa nad otoczeniem. Miażdży argumentami, ironią. Szermierz ducha; pobija księcia, skłania go do zrzeczenia się swej drogi. Sam, zapatrzony w otchłań spóźnionej rewolucji, w zbliżającą się klęskę. Wyspiański wyposażył go całą ideologią mickiewiczowską — stowianizował ideę rewolucyjną. Oto jest polski Danton — niedoszły, zgubiony
[386] w idealizmie.

W II akcie dwie największe sceny. Lelewel duchem swym zwyciężył księcia, lecz sam zostaje też zwyciężony. Na salę obrad wpadają klubowcy; żywioł, który sam rozpętał, porywa go z sobą. Prześlicznie jest zrobiona ta scena wejścia klubowców — nie za wiele hałasu, natomiast pęd, szał i zapał; to rzeczywiście fala, która lekko bierze na swe barki Lelewela jak swojego. Porównać tę scenę, w której się śpiewa *Marsyliankę*, z analogiczną sceną w *Napoleonie* Gance'a — wzorowy przykład kontrastu między wzorowym teatrem a świetnym filmem.

Razem: dramat inteligencki, cywilny. Tylko jeden ważny wojskowy na scenie — Dembiński. I dramat rewolucyjny. Gadajcie sobie, co chcecie, interpretatorzy; Lelewel zostaje w pamięci jako słup płomienny, symbol niedoszłej, przedwcześnie stężałej rewolucji, która mogła uratować powstanie.

Dużo bałamuctwa i krętaniny jest u Wyspiańskiego i u interpretatorów. Najordynarniejsza jest wersja dawna: że oto oni się tu niepotrzebnie „kłócą", a realna siła moskiewska już się zbliża i na końcu objawia

się hukiem armat. Dalsza wersja: że Lelewel wygrywa, nie sam, lecz jego idea, która się urzeczywistni w przyszłości; armaty Moskali są początkiem tych przemian historycznych, które Lelewel na końcu prorokuje. Mówi się dalej o tym, jak to Wyspiański z perspektywy dziejowej na wstecz zwróconej osądza wypadki powstaniowe. We wszystkich interpretacjach „armaty Moskali" uchodzą za symbol jakiejś dziejowej, boskiej krytyki czy zemsty.

Nie wdaję się tutaj w tę dysputę. Patrzę w to, co bezpośrednio działa ze sceny i z lektury. Owe armaty — to niewątpliwie doskonały symbol: ktoś trzeci miesza się do dyskusji. Mam wrażenie, że symbol ten nie dość efektownie się uwypuklił. W tekście Wyspiańskiego jest powiedziane, że głos dział ma być bardzo daleki. Ale wówczas, gdy Wyspiański to pisał, w r. 1899, nie było kina, nie było wojny. Lekkie zaznaczenie wystarczyło. Teraz ten głos powinien być albo nieco silniejszy, albo dłuższy. To trzeba było akustycznie wyreżyserować. Głos armat dalekich ma w sobie swoiste piękno. Bardzo trudne zadanie. Następnie: Dembiński ma wymawiać słowa: „armaty Moskali", w najwyższym przerażeniu. Znowu trudne zadanie. Ale gdy się go nie wypełni, efekt końcowy mija, można go wykrzesać tylko samemu sobie przez intelektualne zestawienie kontrastów. Tego widz zwykły nie robi. Zapewne dziś Wyspiański nie byłby tak lakonicznym.

Jak to jednak dobrze, że nie zrobiono z tej sztuki żałosnej piły patriotycznej. Wydobyto ten optymizm tragiczny, który tkwi w mocnym przeżyciu swej klęski.

Lelewel Brydzińskiego zostanie w pamięci.

Teatr Polski: *Ostatnia nowość*,
komedia w 4 aktach Bourdeta,
przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego
[reżyseria Jerzego Leszczyńskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 30 XI 1928]

[388] Dobre przedstawienie, ale sztuka ohydna.

Pierwszy akt dosyć efektowny, tymi znanymi efektami, w których największym środkiem pomocniczym jest telefon łączący to, co się dzieje na scenie, z tym, co się gdzieś dzieje za sceną. Księgarnia, wydawca, autorzy — a gdzieś tam obraduje jury, które ma przyznać nagrodę literacką za powieść. Daje to pewien obraz naprężonego życia biznesowego, którym żyje Francja nawet w dziedzinie takiej, jak świat książki. Nasze stosunki w porównaniu z tamtejszymi są sielankowe. Jest wielki rycerz przemysłu księgarskiego Moscat, który traktuje literatów jak handlarz koni ogiery lub jak nafciarz tereny naftowe. On chce robić interesy na kulturze, na pięknie. I rzeczywiście, te dziedziny mają również swoją stronę ekonomiczną, tak samo jak socjalną i sportową. Jest przysłowie, że nawet Pan Bóg potrzebowałby dziś reklamy. Otóż zadaniem dobrego pisarza byłoby pokazać, że sprawy intelektualne, estetyczne, chociaż przecinają się ze sferą kupiecką, pozostają jednak sprawami ducha; że wytwórca wartości estetycznych, chociaż miewa ból zębów i ludzkie słabostki, jednak jest z kruszcu szlachetnego i ma wyższy stosunek do życia.

Otóż dalszy ciąg sztuki Bourdeta jest idiotycznym i, co najzabawniejsze, mimowolnym paszkwilem na literatów, których się przedstawia jako durniów uganiających się za tematem i eksploatujących życie dla swych książek. Podobno ta sztuka miała ogromny sukces w Paryżu, dlatego p. Szyfman ją importował. Jeżeli chciał dać pendant do *Murzyna* Słonimskiego, to mu się udało: *Murzyn* jest sto razy mądrzejszy niż to głupstwo paryskie. A może dlatego ją grano, że jest tam mowa o nagrodach literackich i o Akademii, a więc o rzeczach, które i w Polsce zaczynają być modne? I wielki Boy-Żeleński poniżył się, żeby przetłumaczyć tę bzdurę.

Jeżeli literat wyobraża sobie cowboya, hochstaplera albo bawoła, to mogą z tego wyjść różne śmieszności; ale jeżeli cowboy albo bawół zacznie sobie wyobrażać literata, to z tego wychodzą rzeczy, na których określenie trudno znaleźć słowa. Nie są to ani groteski, ani karykatury, bo każda karykatura ma odpowiednik w rzeczywistości, powiększa pewien rys charakterystyczny, aby go przybliżyć. Są to bzdury. [389]

Moscat chce dać swoim literatom tzw. temat — jak się daje gotowy miód pszczołom do ula — aby ich zapłodnić. Więc namawia żonę jednego z nich, aby zdradzała swego męża z drugim literatem — zazdrość pobudzi talent jednego, miłość — talent drugiego, będą powieści, i księgarz na tym zarobi.

Księgarz, który by w ten sposób postępował, w ogóle który by w ten sposób znał się na swoim towarze, zbankrutowałby za pół roku. A Moscat ma być wielkim księgarzem.

Nie będę tu wywodził, że jego plan jest naiwnym pod względem psychologicznym: albowiem nie sam temat jest ważnym, lecz — jak się to lubi mówić — najważniejszą jest forma, talent, poezja, która się do-

koła tego tematu skupia; a jak ja mówię: nie sam temat, lecz różne inne treści, ważności, wartości, które się do tematu przyłączają. Nadto zupełnie naiwnie ów Moscat prowadzi intrygę; wszyscy powinni dawno poznać się, że są wodzeni za nos; intryga jest bez finezji, nawet tej à la Scribe, bo cóż mówić o psychologicznej; mimo to wmawia w nas autor w IV akcie, że cel intrygi został osiągnięty, sercowe zawikłania wywołane przez księgarza mają skutek: nie było ani jednego dziecka, ale za to trzy książki.

Brzydkie światło pada na literatów. To mają być ludzie, którzy żywcem odpisują życie. Nie widać ich cierpień, ani życiowych, ani twórczych; nie widać
[390] związku między ich pracą literacką a jej znaczeniem dla ludzkości. Po prostu krowy, które się pasą na trawce, aby dawać mleko.

I publiczność w to wierzy, i znajduje się literat cowboy, który tę obskurną legendę u publiczności podtrzymuje, i nawet ją eksploatuje, a Boy-Żeleński to tłumaczy.

Gdybym był takim mówcą, jak obecny na premierze p. Kaden-Bandrowski, i miał jego prestiż, po drugim, a przynajmniej po trzecim akcie powstałbym i palnąłbym gorącą oracje, wykład: Światła publiczności! to wszystko nieprawda! my nie odpisujemy życia! to jest inaczej! to jest tak a tak... Ewentualnie zerwałbym przedstawienie.

Związek zawodowy literatów powinien by na każde przedstawienie wysłać swego mówcę, aby prostował, pouczał korzystając z okazji, pouczał, czym jest istotnie akt twórczy, wykazywał głupotę i perfidię p. Bourdeta.

Dużo by można o tym mówić, a wszystko przemawia na niekorzyść francuskiego rekordzisty.

Niegdyś za czasów romantyzmu niemieckiego Karolina Stieglitz popełniła samobójstwo tylko po to,

aby zapłodnić swego jałowego męża tematem — na nic się nie przydało. Polska „moderna" bardzo głęboko i tragicznie ujmowała w powieściach i dramatach problemat kabotyństwa i tzw. polowania na temat: Przybyszewski, Kisielewski, Kawecki, H. Miller, ostatnio Witkiewicz. I jeszcze Krasiński o tym pisał w *Nie-Boskiej*: „Dramat układasz!"

Problemat jest głębszy niż na siły p. Bourdeta. A można go było wziąć nawet na warsztat farsowy, tylko inaczej, inteligentniej i delikatniej.

Kilkakrotnie w ciągu swej pisaniny recenzenckiej w „Robotniku" wytykałem literatom polskim, że kalają swój zawód, pisząc niemądrze o poetach (wciąż ten stary dopingowy kontrast: słowo i czyn). W „Skamandrze" napadłem na p. Fijałkowskiego (w artykule *Lizanie szabli ułańskiej*) za to, że zdegradował literata. W endeckiej komedyjce Fijałkowskiego były brutalne sceny, ale są one jeszcze szczytem delikatności w porównaniu z taką sceną u Bourdeta: W IV akcie ów literat kawaler, który z poduszczenia wydawcy podkochiwał się w żonie kolegi, przychodzi do niej i — zamiast usprawiedliwiać się, żegnać, całować lub ściskać — wręcza jej nowelkę, którą właśnie napisał o tym wspólnym romansiku! Blamuje się więc jako człowiek, jako mężczyzna — a sądzę, że także jako literat. Nie miał komu wręczać, to właśnie jej! Nawet gdyby była pensjonarką, nie powinien był tego robić. Chyba że autor ma na myśli jakichś gruboskórnych grafomanów, a nie powieściopisarza, który ma wnet dostać nagrodę Akademii i sam wejść do Akademii. Mimo woli zmienia się rzecz na głupią satyrę, która może mieć jakieś chwilowe znaczenie lokalne. [391]

Ale tak jak Żydzi zrobiliby gwałt, gdyby wystawiono dramat lub farsę na temat mac wielkanocnych, do których się bierze krew chrześcijańską, tak samo literaci powinni zaprotestować:

Nasza maca w ten sposób nie powstaje! Szanujcie naszą macę!

Że tego nie zrobiono w Paryżu, to draństwo — na które sobie Paryż może pozwolić.

Dobrze grał p. Samborski rolę zachłannego księgarza.

Teatr Ateneum: *Kwadratura koła*,
komedia-satyra w 3 aktach W. Katajewa,
przekład H. Pilichowskiej
[Placówka Żywego Słowa,
reżyseria Jana Kochanowicza,
dekoracje Jana Golusa,
premiera 7 XII 1928]

Rosyjskie kwadratowe koło (?!) stoczyło się na deski sceny w Teatrze Ateneum i eksplodowało nabojem zupełnie odrębnego satyrycznego humoru, przed którym w kąt mogą się schować oklepane farsy paryskie. Sposób humoru ostatecznie znany: Awerczenko, Zoszczenko, dawniej Czechow, Gogol już go aplikowali, ale temat, temat! Sowieckie porządki domowe, sowiecki sposób myślenia są tu pokazane, oczywiście tylko w malutkiej, symbolicznej pigułce. Gdy z końcem pierwszego aktu jedna z osób powiada: „Tak wygląda próba wprowadzenie socjalizmu w jednym pokoju" — to jest również próbka zuchwalstwa, do którego chciał się wznieść autor. [393]

Podobno na premierze — ja byłem dopiero na drugim przedstawieniu — publiczność zaśmiewała się, wciąż biła brawo przy otwartej scenie. Aby wyczuć cały smak tej satyry, trzeba znać dobrze jej przesłanki. „Socjalizm" bolszewicki jest na wskroś zdogmatyzowany; najmniejszą kwestię rozstrzyga się według tego, czy coś jest lub nie jest burżuazyjne, drobnomieszczańskie lub feudalne. Takiego werbalizmu, takiej drobiazgowości sekciarskiej nie zna socjalizm zachod-

nioeuropejski ani polski, marksizm na co dzień, marksizm dewocjonalny — zaprowadziły dopiero Sowiety. K. Srokowski w niedawno wydanej broszurze: *Socjologia organizacji komunistycznej*, dochodzi do wniosku, że marksizm w Rosji rozmyślnie i forsownie został przerobiony na religię, komuniści są zakonem krzyżackim. Jest w tym nawet może sympatyczny elan, żarliwość prawdy, ale gdy się do istniejących już religij chce dodać jeszcze jedną, utworzoną z materiału tak na ten cel nie nadającego się, jak marksizm, który w gruncie rzeczy jest antydogmatyzmem — to jest to właśnie dążeniem bardzo — feudalnym, staroczesnym, kwadraturą koła. I takie kwadratury koła pojawiają się
[394] w życiu Sowietów w niejednym przekroju.

Satyra Katajewa nie sięga aż tak dalekich horyzontów. Jest w zarodku sparaliżowana. Katajew żyje w Rosji sowieckiej. Napisał wielką powieść *Rastratczyki* (*Defraudanci*) w duchu Gogola i — Jules'a Romains'a (unanimizm). Powszechna wiara w defraudację doprowadza do oczywistej defraudacji. Niedawno „Robotnik" drukował jego nowelę *Egzamin*. Komedia *Kwadratura koła* zamieszczona była w jednym z czasopism sowieckich, wystawiła ją też jakaś scena sowiecka, ale zaraz po pierwszym przedstawieniu autor musiał rzecz zmienić i dodać sowieckiego deus ex machina, Flawiusza, który wszystko wie i wszystko naprawia, jak wujaszek jest na drobne nieprawidłowości wyrozumiały: „rewolucji to nie zaszkodzi".

Właściwa satyra życia sowieckiego zawarta jest w pismach Erenburga, ale i o tej różnie by można mówić. W przekładzie polskim wyszło teraz wiele powieści na temat nowych stosunków w Rosji, tam też zawiera się mnóstwo elementów satyrycznych. Sowiety muszą do pewnego stopnia tolerować satyrę na siebie, i tolerują, o ile ona nie dotyczy najwyższej polityki.

Robił to samo przecież i carat, gdy ostatecznie dopuścił do grywania *Rewizora z Petersburga*. W nowoczesnych, jako tako demokratycznych warunkach życia każdy rządzący reżim dąży do tego, żeby był „satyrfähig" (zdolnym do satyry) — to znaczy pragnie pokazać, że wytrzymuje próbę satyry, że pewne odchybienia od ideału w drobiazgach nic mu nie szkodzą, owszem, wytwarzają atmosferę humoru, która w każdym przedsięwzięciu ludzkim jest tak potrzebna, jak na przykład atmosfera śpiewu. No, a prócz tego — lepiej satyrę mieć w cuglach, których do woli można ukrócić, niż żeby nurtowała pod ziemią. To jest sekretem wszystkich nowoczesnych rządów.

Rzecz dzieje się w jednym brudnym pokoju, gdzie [395] za całe umeblowanie służą: tapczan z jedną poduszką, ławka ogrodowa, jedno krzesło, prócz tego na ścianie wiszą bałałajka i para spodni, całym komfortem zaś jest własnoręcznie sporządzony aparat radiowy na oknie. Tu mają zamieszkać dwie pary małżeńskie, świeżo zarejestrowane. Przedni humor jest w tych meblach: jakież to będą miodowe miesiące! Pikanteria zmieszana z humorem nędzy. Ubóstwu mebli towarzyszy głód. Ale i głód służy za temat do żartów. Która z dwóch par urządzi się wygodniej, ta ściągnie na siebie zarzut „drobnomieszczaństwa". Mężami są dwaj uświadomieni komsomolcy, Wasia i Pietia, i ci razem z żoną Pieti, Tonią, również uświadomioną, roztrząsają całą sytuację z „zasadniczych" punktów widzenia. Żona Wasi, Ludka, jest bezpartyjna i ta wnosi z sobą pierwiastki obce — w postaci poduszki, kołdry, talerzyków, jakiego takiego gospodarstwa, gdy Pietiowie zdobyli się zaledwie na stół na krzyżakach, na którym wciąż studiują sowiecką literaturę partyjną, przymierając z głodu.

Humor Katajewa, wydobyty z takich tematów, jak nędza mieszkaniowa i głód, snadź wydał się Sowietom

dosyć „błagonadiożnym". I słusznie, gdyż obydwaj komsomolcy dość bohatersko dostosowują się do tych warunków bytu, narzekają na drobne niedole, nie na ustrój. Nawet kpiny ze skrupułów etycznych Pieti mogą się wydać dość niewinne, nawet nabożne. Nie lada poczciwca — i pedanta — trzeba na to, żeby jak Pietia, na widok kiełbasy u sąsiada, zadawać sobie pytanie: czy to będzie etyczne ugryźć sobie kawałeczek? Lecz uspokaja się: własność jest przesądem burżuazyjnym! — i przystawia krzesło do cudzej półki...

Niezmiernie ciekawe jest to wszystko. I tak: wiadomo, że każde społeczeństwo wytwarza sobie pewne swoiste więzi etyczne, obrazowane pewnymi straszakami. W tym światku straszaki zaczerpnięte są z negacji. „Tylko bez filisterstwa". „Miłość to przesąd burżuazyjny". „Nie rozumiem tego feudalnego ciaćkania". „Zróbmy to ustępstwo na rzecz drobnej burżuazji i zamożnego włościaństwa". „Sąsiedzi — to feudalne pojęcie". „Oto najprawdziwsza, stuprocentowa burżuazyjna scena małżeńska". „A czy to będzie dobre z punktu widzenia nowej moralności rodzinnej?" (Tak jest — jest chwalebny wysiłek ku tworzeniu nowej moralności, ale bardzo niedołężny i naiwny). „To jest najczystszej wody oportunizm". Przyjaciele, chcąc sobie dokuczyć, obrzucają się epitetami: renegat! i: oportunista!

[396]

Ale najwięcej mnie zainteresował wykrzyknik: po co te brewerie, po co ten psychologiczny dramat! Poznałem natchnienie naszych futurystów, Sterna, Millera, Wandurskiego, Broniewskiego — ich lekceważenie dla „psychologii", dla tzw. babrania się w analizach duszy, dla ibsenizmu. Wszystko to uważane jest przecież za tzw. rozkład duszy mieszczańskiej! Już Brzozowski nadużywał tego narzędzia do syta, jego epigoni doprowadzają go do absurdu. Przecież cały

romantyzm został w ten sposób zohydzony i przekręcony. Marxizm stał się prawdziwie środkiem jakiejś inkwizycji intelektualnej.

Lecz wracam do sztuki. Skądże się bierze ów „dramat psychologiczny"? Wniosła go Ludka, bezpartyjna, gospodarna „cura domestica". Wichrowaty Wasia boi się, że już „wsiąka w drobnomieszczańskie błotko", ciągnie go wolne życie, ciągnie go też cygańska natura Toni. Z drugiej znów strony Pietia nie czuje się dobrze z Tonią i zastanawia się: są niby dane wszystkie warunki dobrego małżeństwa, według sowieckiego katechizmu, jako to: „kontakt proletariacki, świadomość klasowa, wspólna platforma ideowa, zgodność charakterów" — a jednak czegoś mu brak. Aż [397] gdy zawąchał kotlety, kieruje wzrok na Ludkę, i następuje wymiana dam, nie bez awantur i hałasów, omal przychodzi nawet do burdy „feudalnej", gdy obaj przeciwnicy wydobywają ze składu stare szable denikinowskie i chcą się pojedynkować — lecz wtedy interweniuje ów Flawiusz, uspokaja skrupuły sąsiadów, czy aby taka wymiana dam nie będzie „rozprzężeniem seksualnym", i każe się czerwonym nowożeńcom na nowo zarejestrować, choć już w innej kombinacji.

Ta dbałość o etykę dosyć obłudnie i po staroświecku wygląda. Zwłaszcza gdy się ją zestawi z rozwydrzoną sowiecką rzeczywistością. Cenzura sowiecka zapomniała też skreślić jeden znakomity, mimowolny aforyzm skrupulanta Pieti: „Aż dziwne, jak wszystko staje się nieetyczne, gdy wszystko jest etyczne".

Myliłby się jednak, kto by sądził, że przez to lekceważę sowieckie eksperymenty kulturalne. Nie, nie zapominam, że bolszewizm jest także socjalizmem, choć skarykaturowanym. Nie będę też przy tej sposobności pisał hymnu na cześć irracjonalności życia,

które niby to nie cierpi doktryn i eksperymentów. Czyż np. powyższego aforyzmu Pieti nie można by zastosować do purytanizmu chrześcijańskiego?

Lecz o tym wszystkim kiedy indziej. Wracam znowu do sztuki, aby jeszcze podnieść epizodyczną figurę poety proletariackiego, Jemeliana Czarnoziemskiego; nowy typ, deklamuje wiersze urbanistyczne, pokazuje swe tęgie muskuły, nie dojada i szuka noclegu. W ogóle sztuka zajmująca przez temat i przez okoliczności polityczne. Satyra sama jest dość cienka, raczej skeczowa niż komediowa; nieporozumienia, będące osią akcji, są dość błahe i zbyteczne, jak na tak uświadomione towarzystwo. W ogóle to towarzystwo... głupawe czy naiwne? Jestże to naiwność nowego młodego życia czy tępota?

Sztukę wyreżyserowano bardzo starannie i odegrano wybornie. Panie Mysłakowska i Zbyszewska, panowie Kochanowicz i Ciecierski odtworzyli obie udręczone pary małżeńskie, indywidualizując szczęśliwie każdą osobę. Poetę Jemeliana grał z werwą p. Maniecki, Flawiusza — p. Łaciński. Tylko należy unikać powtarzania niektórych efektów („kontakt proletariacki...") i nie przedłużać w 1 akcie sytuacji, w której obaj panowie boją się przyznać przed sobą do ożenku.

Teatr Letni: *Kokoty z towarzystwa*,
komedia w 3 aktach Fr. Lonsdale,
przekład J. B. Rychlińskiego
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 11 XII 1928]

Tytuł kinowy, ale komedia niezła. Anglicy mają stały temat do komedii w swoim purytanizmie — ile to Shaw na tym się najeździł! Autor *Kokot* nauczył się od Shawa kilku sztuczek. W *Uczniu szatana*, w *Candidzie* Shawa widzieliśmy, jak autor pozwala z razu komuś wygrywać, na to, aby w dalszym ciągu skompromitować, gdy się odsłoni głębsza warstwa sprawy. Tak jest i w *Kokotach*. [399]

Najprzód wygrywa pozornie pan Sones: literat, który nie tylko pisze, ale chce także działać. Żona jego, Ryta, znudziwszy się literatami, poszukała sobie towarzystwa weselszego, lada chwila wpadnie w sidła wytrawnego uwodziciela, p. Steela. Aby ją ratować, Sones wpada na jej obiad proszony, przyprowadzając z sobą prostytutkę, i wtedy „demaskuje" męskich i żeńskich gości żony: te panie wytworne to kokoty, które korzystają od tych panów, ta dziewczyna uliczna to w sam raz towarzystwo dla państwa! Awantura, afront. W Polsce panowie by wypoliczkowali takiego prawdomówcę, panie obiłyby go parasolkami, bez względu na to, czy się czują winne, czy nie. W Anglii goście odchodzą wśród pogróżek. Jeden nazywa go ordynarnym gburem.

Sones jest na chwilę tryumfatorem — nie tylko napisał powieść o *Kokotach z towarzystwa*, ale je także w praktyce napiętnował. Scena bardzo dramatyczna.

Ale odwraca się karta. Ryta bynajmniej nie jest zachwycona brutalną lekcją daną jej przez męża, i szanse uwodziciela rosną. Teraz następuje kilka bardzo zręcznie napisanych rozmów między mężem, żoną a uwodzicielem. Nie są to dialogi francuskie, nie ma tyle perfumy i obłudnej wytworności, zamiesza się słowo: dam panu w pysk, jesteś pan łotrem — ale jest wiele wzajemnego psychologicznego odgadywania siebie, wiele niespodziewanych zwrotów, znakomity futbal na rozumy i uczucia.

[400] Mąż w pierwszej chwili posługuje się starą sztuczką mężów, którzy są w przededniu stania się rogaczami: kiedy się kochacie, to nie przeszkadzam, bierz ją sobie, żeńcie się, dam wam błogosławieństwo! Wtedy uwodziciel zwykle się blamuje, bo on miał zamiary na krótką metę, a tu chcą go „ubabić". I żona, widząc chłodnięcie amanta, stwierdza, że jest podły, i wraca na łono męża. Dziesiątki razy udawała się ta sztuczka w komediach na scenie (np. sławne *Rozwiedźmy się!* Sardou) i w życiu; chociaż bywa także, że uwodziciel, robiąc rycerską minę do tchórzowskiej gry, wdeptywał w sakrament. Są nawet sławne co do tego analogie. Ale wróćmy do *Kokot*.

Otóż p. Steel, uwodziciel, otrzymawszy taki prezent, musi bronić swej starokawalerskiej skóry. Ryta nie ma jeszcze rutyny w tych sprawach, jak miłość, to miłość, to na wieki, to się żeń! Jak tam jest napisane w *Tamtym* Zapolskiej? „Kocha — nie kocha, chce się żenić!"

Nawiasem: jakże tu kwestia finansowa splata się z erotyczną, i to w takich wytwornych sferach, gdzie pan literat trzyma sobie od 15 lat kamerdynera. Jak

inaczej by to wyglądało, gdyby Ryta miała własny majątek. W niedawno granej komedii Maughama *Oto kobieta!* wyraźnie była podkreślona ta strona sprawy.

P. Steel stosuje broń niezawodną wobec kobiet uczciwych; mówi: ależ naturalnie, ożenię się z rozkoszą! przy tym jednak za pomocą szczerości zaczyna grać na tak gwałtowną zniżkę swoich walorów etycznych, że Ryta cofa się. Razi ją nie tyle widok cynicznej duszy uwodziciela, który przyznaje się, że tyle kobiet kochał szalenie, ale ją kocha najszaleniej, ile sama jego gra: czuje ona, że ten człowiek chce się wykręcić, i jest już wyleczona, choć jeszcze nie nawrócona.

Następuje jeszcze dialog między oboma panami, gdyż p. Steel rad by wypróbować, czy Sones rzeczywiście zrzuci go ze schodów, jak obiecał. Sones rzuca weń dalej impertynencje, ale Steel okazuje się w końcu lepszym graczem: osadza rozjuszonego byka w miejscu, straciwszy żonę, podbija męża, daje mu dobre rady i w końcu rozstaje się zgodnie. Ta rozmowa jest bardzo interesująca, żałuję, że ją tylko raz słyszałem i nie mogę z niej dokładniej zdać sprawy. [401]

Po wyjściu kusiciela następuje oczywiście zgoda między małżonkami, snadź brutalne ryzyko męża, które ją w pierwszej chwili oburzyło, w końcu zrobiło swój skutek i ożywiło monotonię małżeńskiego pożycia. Ale Steel, uchodząc, wystrzelił strzałę Parta: Panie Sones, strzeż się pan na przyszłość, takich jak ja jest setki!

Dobre jednak chłopczysko z tego Steela, mówimy wraz z Sonesem.

Perspektywa: Steel będzie miał następcę, w takich wypadkach pierwszy mężczyzna tylko spulchnia grunt. Na przyszłość Ryta zaangażuje mniej serca, a więcej namiętności. Skoro raz odważyła się na powiedzenie mężowi: jesteś mierny, tuzinkowy talent! — i skoro spaliła mu rękopis... Chyba że to jej ulżyło.

Co do gry, to p. Boy-Żeleński pisze, że rolę męża zamiast p. Różyckiego powinien był grać p. Lenczewski, który grał uwodziciela, i na odwrót. Oczywiście, tak byłoby najlepiej. Ale przy tej sposobności pokazuje się to, o czym już wiele razy pisałem: nasi artyści umieją grać tylko siebie, nie umieją i nie są przyzwyczajeni kreować charakterów. To samo tyczy się p. Majdrowiczówny. Z tekstu widzi się, że ta Ryta ma być nieobliczalnym, przekornym stworzeniem — a przy tym jest to „kobieta trzydziestoletnia". P. Majdrowiczówna grała ją zbyt szlachetnie. Tak samo szlachetnym był p. Różycki — niosły go słowa, pod którymi nie widział drugiej warstwy. Ale tu i sztuka sama jest dużo winna, jest bardziej konwersacyjna niż charakterystyczna. Jak na obcy towar grano ją właściwie wystarczająco.

Teatr Narodowy: *Spoczynek dnia siódmego*
Pawła Claudela,
przekład Stefana Godlewskiego.
Reżyseria W. Radulskiego,
dekoracje i kostiumy W. Drabika,
muzyka H. Gadomskiego i R. Palestra
[premiera 15 XII 1928]

Biedny Teatr Narodowy dźwiga obowiązek patetycznego i nudnego repertuaru wszystkich części świata, gdy p. Szyfman może sobie pozwolić na linię repertuarową mniej uroczystą. Przyszła więc kolej na Claudela, wsławionego tym, że jak niegdyś Calderon, w dramatach swoich robi otwarcie propagandę katolicyzmu. Z drugiej ręki mieliśmy Claudela już nieraz, bo niektórzy nasi poeci brali go sobie na wzór. Kraków wystawił niegdyś jego *Zwiastowanie*, Teatr Narodowy wybrał *Spoczynek*, ale wybór to nie najlepszy. Ideał religijny na końcu tej sztuki pojawia się jako dogmat, nie jest wywiedziony dramatycznie z przesłanek. [403]

Zaczyna się sztuka interesująco, ale raczej jak powieść fantastyczna niż dramat; podobno też autor zawdzięcza ten początek autentycznej legendzie. Obywatele państwa chińskiego trapieni są przez dziwną plagę: nawiedzają ich duchy zmarłych, przeszkadzają im cieszyć się, zatruwają im chleb — czegoś chcą, czegoś się domagają. Skargi ludu dochodzą aż do tronu cesarskiego, cesarz chce się porozumieć z duchami. W dzisiejszych czasach zawezwałby jakieś dobre medium, posłałby do „Kuriera Porannego" po Franka

Kluskiego, choćby mu miał przerwać w połowie pisanie wiersza jedynkowego — zresztą przy swoich niekontrolowanych finansach mógłby wynająć sobie wszystkie media świata i urządzić krucjatę na uprzykrzone duchy. W owych czasach spełniali te funkcje czarownicy, i otóż jeden taki czarownik pojawia się przed tronem cesarskim i ofiarowuje się wywołać ducha starego cesarza Haongti, założyciela dynastii, a dziś — jak się zdaje — złowrogiego szefa owej bandy duchów niepokojącej świat żywych. Zjawia się Haongti, wśród huku i stuku, i obwieszcza cesarzowi, że musi sam zstąpić do piekieł, aby stamtąd przynieść lekarstwo dla ludu. I cesarz zstępuje ze swego tronu, i schodzi po schodach w dół, ku ziemi. Silne przyczyny, silne decyzje i silne napięcie. Dekoracyjnie jest to piękne, zjawienie się ducha zrobione przy pomocy wydoskonalonych maszyneryj — warto zobaczyć.

[404]

Przy tym rzeczywiście mówi się poezję. Niewiele w niej abstrakcji, zachowuje koloryt chiński, pełna jest pięknych szczegółów konkretnych. I drugi akt zaczyna się zajmująco, gdy wśród zupełnych ciemności odzywa się głos cesarza coraz bardziej grzęznącego w ziemi. Nareszcie dotarł do piekieł i tu mają się zacząć obrazy dantejskie. Ale zjawy, z którymi cesarz rozmawia, okazują się przedstawicielami abstrakcyj piekielnych. Najprzód jest duch cesarzowej matki — nieświadoma chęć życia i użycia, to ma być poganizm. Dowiedziałem się o tym z recenzji napisanej przez kogoś dobrze poinformowanego. Potem gada demon i ten demonstruje cesarzowi trzy piętra piekielne (w słowach, dekoracyjnie już nie jest to imponujące) zapełnione przez świadomych i zatwardziałych grzeszników: na samym spodzie są — podobno — materialiści i racjonaliści, tworzą sam rdzeń skały piekielnej, każdy zamknięty w dziurze, którą musi jak najszczelniej

wypełnić ciałem. Te kawerny na chwilę się widzi dwie, oświetlone seledynowym światłem...

Brr! więc taki ma być mój koniec? Ale póki żyję, nie dam się tak łatwo wziąć na kawał. Goj Claudel zaczerpnął wiedzy od Żyda Bergsona. Chciałoby się z nim pofilozofować i spróbować, czyby także p. Claudel, urzędnik konsularny Republiki Francuskiej w Chinach czy w Japonii, nie dał się zapchać do tej kawerny, ale lęku diabolicznego nie ma się już ani trochę.

Wtem ściana pęka, ukazuje się anioł i obwieszcza — spoczynek dnia siódmego. Dopiero później miarkujemy, że ma to być równoznaczne z obwieszczeniem religii chrześcijańskiej.

W III akcie wynurza się cesarz z powrotem na zie- [405]
mię, trzymając w ręce krzyż zamiast berła, ale twarz ma pokrytą trądem. Bezkarnie nie zetknął się z piekłem i to jest też znamię jego ofiary. Ale w polskiej poezji my jesteśmy tak przyzwyczajeni do ofiar — że ten cesarz nie bardzo nas wzrusza. Kończy się rzecz tym, że obwieściwszy ludowi nową religię, sam „udaje się na Wielką Górę, gdzie w świętości i cichości wybrani wyczekują Wielkiego Przyjścia Odkupiciela świata" (przepisuję z programu, który zawiera krótką treść).

Przypuszczać należy, że wobec tego duchy zmarłych już przestaną straszyć biednych Chińczyków, jakkolwiek dokładnego związku między jednym a drugim nie widzę. Tak samo nie widzę związku między wędrówką po piekle a konkluzją, że tylko w krzyżu jest wybawienie. Przykro się robi, gdy cesarz głosi: ani Budda, ani Tao, tylko... Nauczyliśmy się przecież dosyć szanować tę Buddę. I z dogmatyki wiemy, że nawet dusze cnotliwych pogan, którzy nie mieli szczęścia narodzić się po Chrystusie lub dowiedzieć się o jego nauce — nawet te dusze mogą się dostać do

Królestwa Niebieskiego, więc np. także Sokrates. Chociaż nie jestem pewny, czy nie ma tam jakiej klauzuli... To wiem na pewno, że dla nie chrzczonych małych dzieci znajduje się jakieś osobne miejsce, ani niebo, ani piekło, ani czyściec — coś czwartego, ale to musi być locum bardzo malutkie w proporcji do statystyki takich osobniczków. Sprawy te zostawiam do wyjaśnienia wolnemu życiu.

Ta sztuka misjonarska miała być zapewne grana w Pekinie, ale wskutek rozruchów na razie wypróbowano ją w Polsce. Dlaczego tu? Czy dlatego, że Polonia semper fidelis? Niedowiarka ona nie przekona, bo nie wychodzi z żadnego wspólnego, ludzkiego punktu
[406] wyjścia — wierzącym jest niepotrzebna.

Szkoda, że nie znam tej sztuki w tekście; ze sceny niewiele da się wyłowić. Ale są tam takie ładne kawałeczki, jak: „obwieszczam wam, że sprawiedliwość jest — sprawiedliwa", a o powstańcach mówi się, że opanował ich „demon wolności".

P. Szymański wydeklamowal bardzo troskliwie długą rolę cesarza. Na ogół jęczano i przeciągano słowa tak jak u Schillera. Już nieraz pisałem, że tak deklamują aktorzy sami zasugerowani piękną poezją, lubujący się w niej, zachwyceni — ale inaczej grają ci, którzy chcą sami sugerować. W każdej intonacji czuć było, że wmawiano w aktorów, iż Claudel jest taki wielki jak Wyspiański, i ten respekt objawiał się w zawodzeniu. Chwalono też p. Halską — anioła, który oznajmiał siódmy dzień spoczynku. Niech jej tam kto kiedy z galerii krzyknie: Ale zostawicie chyba 8-godzinny dzień pracy?

Z wielką przykrością zauważyłem wśród piekielnego personelu brak Lucypera; p. Leszczyński z ruchomym ogonem na 5 metrów byłby atrakcją niesłychaną (dla pań).

Claudel wziął się do propagandy chrystianizmu od strony najniewłaściwszej: od terroru. Ale wątpię, czy to w Chinach co pomoże. Tam już teraz warkocze obcinają i stopy zostawiają swobodnemu rozrostowi.

Teatr Nowy: *Kostium Arlekina,*
sztuka w 3 aktach Andrzeja Rybickiego
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 14 XII 1928]

[408] Dyrekcja Teatrów Miejskich otworzyła w dawnych salach Reduty teatr eksperymentalny, nazwany Teatrem Nowym, i na pierwszy ogień puściła sztukę młodego, w stolicy jeszcze nie znanego autora.

Składa się ona w połowie ze świeżego, energicznego talentu, w jednej czwartej z reminiscencyj, a w jednej z blagi. Talent ma swój własny, blagę zaś wspólną z całym pokoleniem, które się nazywa futurystycznym.

Talent widzę w tym, że nie idąc drogą łatwizny futurystycznej czy formistycznej jak Kruszewska, czuje szczerą potrzebę owładnięcia rzeczywistym życiem, i to w jego wielowarstwowości — ma więc niejako wstępną wizję geometrycznych form życia, choć nie umie ich jeszcze wypełnić konkretami. Nie tak to łatwo mu przychodzi, gdyż i co do konkretów ma młody autor swoje osobne ambicje. Ulubioną jego dziedziną zdają się być mocne, psychologiczne zahaczenia się wzajemne między kilku osobami, czyniące z nich splot, który gdy próbuje rozplątać się — krwawi. Nie poprzestając na powierzchni stosunków towarzyskich między swymi ludźmi, szuka warstwy drugiej, która

jest złą i brzydką — tę wydobywa, aby ją prześwietlić. Przewodnikiem na tej drodze jest mu Ibsen — uważam, że wybranie sobie takiego wzoru i zrozumienie go w tych płytkich czasach jest także świadectwem talentu, nawet pewnej odwagi. Następnie: autor czuje dramat tak, jak się ma go czuć, jako pewien ruch „od — do". On powiada, że to jest ruch od zła ku dobru, ale przeprowadzenie takiego ruchu jeszcze mu się nie udaje. Najważniejsze jest to, że akcja dramatyczna dla niego polega nie na tym, żeby pewne fakty, stosunki, konkretne fabuły rozwijać dalej w różne ciekawe zwroty — pod tym względem sztuka ta jest zaniedbana; lecz żeby niejako użyczyć im ust, zinterpretować je, zgłębić, zrozumieć. To przecież odróżnia dramat od kina. Autor *Kostiumu Arlekina* ma zrozumienie teoretyczne i po części nawet praktyczne dla tej istoty dramatu — tylko że jeszcze niewiele ma o życiu do powiedzenia, stąd posługuje się surogatami, rozwija rozgałęziony aparat dla przekształceń i kulminacyj dramatycznych, ale ten aparat nie miele dobrze. Bądź co bądź, jest to dramaturg — pokazuje się to np. w naturalnej łatwości, z jaką przechodzi z dialogu realistycznego w patos poetycki: nieobojętne są przy tym także pewne zalety stylu, jednak przy braku świeżych chwytów dialogowych.

[409]

W splocie losów ludzkich tego dramatu biorą udział cztery osoby.

1) Jest pani Łucja, żona adwokata w małym miasteczku, która nie ma dziecka, a chciałaby mieć — stąd jej żałość, dochodząca chwilami do obłąkania. Autor dość monotonnie wyraża tę rozpacz (pieszczenie sukienek dziecięcych). Na końcu pokazuje się, że ta Łucja kocha się w pisarzu swego męża. Dobra, łagodna

osoba. Kto jest winien brakowi potomka, to jest nie wyjaśnione, a byłoby ważne.

2) Jej mąż, dr Antym Orwit, zamiast być dla niej dobrym, trzyma ją krótko i surowo, nie pozwala jej na sentymentalności, zostawia samą w domu itd. Pytany, dlaczego tak postępuje, tłumaczy to sztucznie: chcę w niej wzbudzić nienawiść ku mnie, aby jej uczucie czymś zająć, aby nie popadła w obłąkanie. Chce w lesie zbudować przytułek dla podrzutków, ale nie na to, żeby tam zatrudnić żonę — ona by rozmazgaiła dzieci, a on chciałby je wychować na ludzi odpornych i potężnych.

[410] To zdaje się był jeden motyw, ale autor nie chce go jednolicie wyzyskać, nie chce pokazać tego siłacza życia — wykopuje w nim drugą warstwę: to jest szatan, pająk, który oplątał żonę, po prostu aby się nad nią bez przyczyny pastwić. Jest i trzecia warstwa: mimo komedianckich manier demona małomiasteczkowego jest to człowiek dobry, słaby, kochający żonę — no, ale przy tym także pospolity świntuch — ze swoim pisarczykiem chodzi na wieczorne lampartki i ma stosunek z Irmą kabaretówką.

Tyranizowanie nieszczęśliwej żony przez męża, który się w dodatku lampartuje, wydaje się psychologicznym paradoksem — tacy mężowie właśnie zwykli być obłudnie słodkimi dla swych małżonek. Kto tyranizuje, ten, bądź co bądź, ma do osoby tyranizowanej jeszcze jakiś patetyczny stosunek; jeśli ją zdradza, jeśli się nurza w rozpuście pozamałżeńskiej i łączy to z tyranią, to jest to wprawdzie wypadek codzienny, lecz zarazem trywialny i wymaga innego opracowania w dramacie, np. naturalistycznego, a nie patetycznego. Autor w końcu robi owego Antyma jakimś zgniłym dekadentem. Ale tu zauważę, że nasi autorzy,

zwłaszcza z czasów „moderny", ile razy próbowali „postawić" charakter bardziej skomplikowany, zbyt często popadali w łatwe wyjście: zrobić z niego dekadenta, własną nieudolność techniczną zmieniali w nieudolność bohatera.

To jest główna wada p. Rybickiego: co chwila przychodzi mu co innego na myśl, ale coś heterogenicznego (z innej beczki), zamiast żeby snuł pomysły z tego samego materiału. Tę bezradność swoją uważa za obfitość i pakuje wszystko razem obok siebie, mniema, że to będzie pełnia życia. Tak by być mogło, gdyby cały ten chaos motywów sprzecznych został przetrawiony, opanowany; bez tego mamy zamiast realistycznej pełni życia trywializm. [411]

3) Jest przyjaciel Antyma, leśniczy Styks, człowiek tak zw. prostolinijny, który kocha się w Łucji, chciałby ją rozwieść i ożenić z sobą: w bardzo pięknej scenie objawia się jej jako „bóg leśny" i atakuje ją. Biorąc rzecz po prostu, można by sądzić, że wszystko by się naprawiło, gdyby Antym odstąpił Styksowi żonę lub gdyby adoptowali jakieś dziecko. Naturalnym by również było, żeby Łucja pokochała tego „boga leśnego".

4) Ale pech chce, że ona gustuje w pisarczyku swego męża, Pawle Graba. Na pozór jest to niedojda, nie spostrzega miłości pryncypałowej, w której się kocha, i bierze sobie narzeczoną. Ale i on okazuje się demonem, on to rozwłóczył i rozlampartował jej męża.

Akcja zewnętrzna sztuki polega właściwie tylko na tym, że ten cały stan rzeczy zostaje po kolei — jak u Ibsena — wyświetlony w scenach generalnych wyznań, zwłaszcza przed Łucją. Ale nie jest tak jak u Ibsena, że to odwijanie się nici zbliża nas do jakichś konsekwencyj — u Rybickiego jest ono w gruncie rze-

czy bezwynikowe i robi wrażenie mechanicznego nagromadzenia motywów. Mogła jeszcze wziąć udział owa Irma, okazać się np. siostrą Łucji albo mieć dziecko z Antymem, którego by jej Łucja zazdrościła itp. — nic by to ani nie pomogło, ani nie zepsuło. Nadto u Ibsena relacje jego osób między sobą nie są jednak niespodziankami, rzucają cień swój naprzód; tutaj odbywają się gwałtownie i zaskakują, dezorientują słuchacza. Mogłaby Łucja być czynnikiem łączącym te trzy fragmenty męskie, i tak też jest, ale zewnętrznie: autor uczynił ją chorą, głupawą, maniaczką, która nie interesuje się ani mężem, ani leśniczym, a miłość do pisarczyka nie jest w żadnym związku z rozpaczą bez-
[412] dzieckową. Chyba że jest w niej element macierzyński, ale i z tego nic nie wypływa.

Autor wprowadza jednak jeszcze dwa środki, którymi chce nadrobić tę bezwynikowość swego dramatu, i wynik sforsował sztucznie.

A) Najprzód — oprócz akcji zwykłej w pokoju toczy się na strychu akcja mimiczna między widmami, które są jakąś, nie wiadomo jaką, symboliczną czy alegoryczną transpozycją losów tych żywych ludzi lub też ilustrują ich myśli. Otóż gdy na tym strychu pojawia się biała dziewczynka z dużą piłką, to rozumiemy łatwo, że to jest tęsknota Łucji, tak samo gdy się pojawia kobieta z dzieckiem, ale gdy się pojawia mnich lub paź i wszyscy czasowo zaczynają się bawić, to już nie wiadomo, co to ma znaczyć. Jest to jakiś formistyczny akompaniament, w takim razie lepiej by może było, żeby figury były coraz to inne. Pisali krytycy, że cały ten świat niemych widm mógłby nie istnieć — tak, ale to jest przecież jedyny eksperyment: rym w świecie widm. Dwa razy biorą one udział w zdarzeniach ludzkich; raz duszą Antyma; drugim razem znów przynosi owa kobieta kostium arlekina należący

do Antyma i kładzie go zawinięty tak, że Łucja bierze ten tobołek za dziecko i pieści. Bierz licho taką symbolikę.

B) Drugim aparatem jest okno, o którym napisano w programie, że to jest „rodzaj ołtarza": „ludzie chodzący po scenie zwracają się niekiedy ku oknu i wymawiają słowa jakiejś dziwnej modlitwy — słowa tęsknego czekania. Owe chwile podchodzenia myśli ludzkiej ku oknu i wzywania tajemnicy — są istotną treścią sztuki; wszystko inne jest jedynie odskocznią nadziejnego pędu". Założyłbym się, że to sam autor napisał ten program. Otóż sztuka kończy się tym, że ni stąd, ni zowąd Łucja podchodzi ku oknu, każe mężczyznom klaskać i mówi: „Na świecie jest tylko radość". Jest to zakończenie czysto mechaniczne i zewnętrzne, nie było bowiem wcale obiecanego w programie ruchu „od smutku ku rozradowaniu, od niewoli ducha — ku prawdziwej wolności". To już bardzo brzydko wmawiać w ludzi coś, czego nikt nie widzi. Blaga gruba i naiwna. Mnie ta radość na końcu dosyć zmartwiła. Zresztą rozumiem: jest to ustępstwo na rzecz „ducha czasu", dziś bowiem w poezji obowiązuje podskakująca wesołość życia à la Wierzyński, tak jak dawniej obowiązywała melancholia à la Tetmajer, a Rybicki nie chciałby być posądzony o paseizm (przestarzałość), zwłaszcza mając na sumieniu tyle wpływów z „ponurego" Ibsena. [413]

Suma: 1) autor w pretensjonalnej formie A i B bierze za dużo zaliczki, żeby się mógł wypłacić; 2) i A, i B są dowodem, że autor na próżno szukał pierwiastka unifikującego wewnątrz sztuki, oknem zunifikował ją mechanicznie (pierwotny tytuł sztuki było *Okno*) — tu już S. I. Witkiewicz roztoczy nad p. Rybickim opiekuńcze skrzydła. Ja mówię: dobrze widma, dobrze okno — ale trzeba te formy wypełnić.

Wystawienie sztuki było porządne i chyba według intencyj autora — ale zdaje mi się, że tego pomysłu dwoistej sceny nie zrealizował ani autor, ani reżyser. Grali: Łucję — p. Smosarska, Antyma — p. Brydziński, Styksa — p. Bay-Rydzewski (najwdzięczniejsza rola i wspaniale zagrana), Grabę — p. Gawlikowski.

Teatr Narodowy: *Brat marnotrawny*,
komedia w 3 aktach Oskara Wilde'a,
tłumaczył B. Gorczyński
[reżyseria Juliusza Osterwy,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 31 XII 1928]

Intryga, oparta na „qui pro quo" w tej sztuce, służy sławnemu autorowi angielskiemu za tło do pierwszorzędnych dowcipów i paradoksów, wymierzonych przede wszystkim przeciw obłudzie życia towarzyskiego wyższych sfer towarzystwa angielskiego. Ale zdaje mi się, myliłby się, kto by owe świetne igraszki humoru Wilde'a uważał aż za satyrę. Nie jest ona satyrą tak samo, jak nie jest szerszą satyrą *Pan Podfilipski* Weyssenhoffa. Ta pseudosatyra to znowu tylko igraszka towarzyska. Lord Wilde, późniejszy więzień kryminału w Reading, osadzony tam za homoseksualizm, bawił się obłudą, głupotą i próżniactwem swoich sfer, karmił nią swój dowcip, moralnie i intelektualnie pasożytował na niej. Hasło „sztuka dla sztuki", najgodniej i najpiękniej swego czasu reprezentowane przez Wilde'a, było w ścisłym związku z ową obłudą towarzyską, pruderią, która zresztą miała też swoje dobre strony. Albowiem obłuda jest, bądź co bądź, pewnym hołdem złożonym cnocie — i z tego punktu widzenia można by napisać nowego *Świętoszka*. Zaletą komedyjek Wilde'a jest też głównie ów wykwintny dowcip i humor, wykwintny mimo pozornego łobuzerstwa

i anarchiczności. Jest to kwiat arystokratycznej kultury, już trochę degenerującej się i robaczliwej jak rumiane jabłuszko. Kwiat kultury — to znaczy kwiat swobody; oczywiście tej swobody, którą dają wysokie dochody, dobre wychowanie i wykształcenie. *Pan Podfilipski* na przykład tych zalet już nie ma. Pragniemy sztuki — i sztuk, które by na szerszej platformie kultury dawały takie kwiaty, jak sztuka i sztuki Wilde'a.

Przedstawienie *Brata marnotrawnego* niezbyt potrzebnie wpadało w ton satyry na obłudę. Artyści i artystki udawali strasznie sztywną socjetę. Ale bądź co bądź dawało to interesujący koloryt. Dobrze wydobywano płynność i gładkość dialogu; zwłaszcza p. Solska i p. Osterwa nie uronili żadnej z „poant" humoru Wilde'owskiego, paradoksy i absurda wylatywały ze sceny ku publiczności jak bańki mydlane. P. Węgrzyn był może zbyt charakterystyczny i realny. Sztywna i monotonna wielka miłość p. Halskiej była, zdaje mi się, na miejscu — tej brakło zupełnie charakterystyki. Czy to się stało z zamiarem, czy mimo woli, nie wiem. P. Leszczyńska w swej miłej rólce połączyła szczęśliwie wdzięk z dobrym wygłaszaniem dowcipów — dobrym, to znaczy bez natręctwa i z wielką powagą.

Teatr Polski: *Włamanie*,
sztuka w 3 aktach Adama Grzymały-Siedleckiego
[reżyseria Stanisława Stanisławskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 8 I 1929]

Sztuki ze złodziejami były niedawno modne. Złodziej [417]
pojawiał się wśród wykwintnego towarzystwa i służył jako odczynnik charakterów, obyczajów, sam demaskowany, demaskował mimo woli innych, a przy tym wpływał pobudzająco, a nawet do pewnego stopnia umoralniająco na nowe otoczenie. U nas grano dwie takie sztuki złodziejskie (Nowakowskiego i czyjąś jeszcze, nazwiska nie pamiętam). Iwaszkiewicz ma w rękopisie komedię *Złodziej z towarzystwa*. Podobnie ulubionym odczynnikiem komediowym jest diabeł, faun, pierrot i [...], Molnar ma takie sztuki. Nie znany dotąd, a uzdolniony dramaturg krakowski Ameisen ma w tece dwie takie sztuki: jedną ze złodziejem, drugą z diabłem.

W sztuce Siedleckiego złodziej przyłapany na gorącym uczynku grozi zemstą. Znał on kiedyś panią domu, żonę dyrektora banku, eks-tancerkę cyrkową, córkę pomywaczki — nie tylko znał, kochał się w niej, podarował jej bransoletę tombakową, pożyczył jej pieniądze. Ta pożyczka utorowała dla niej drogę do cyrku, do sławy, do pieniędzy, do serca człowieka ambitnego, który ją pojął za żonę. Jeszcze jedną ciemną pla-

mę ma pani dyrektorowa na swej przeszłości: wychodząc za mąż, uchodziła za córkę pułkownika rosyjskiego, tymczasem pokazuje się, że ów pułkownik, zresztą taki sobie dobroduszny żebraczyna i blagier, z wdzięczności za pomoc w biedzie ofiarował był tancerce jako prezent imieninowy sfałszowane papiery co do tego ojcostwa.

Rewelacje złodzieja przed sądem, jeszcze nie zrobione, a tylko zawieszone nad domem państwa dyrektorostwa, odnoszą skutek — małżeństwo rozsypuje się w gruzy, bo dyrektor, marzący o karierze ministerialnej, nie może już mieć żony o takiej przeszłości, ona zaś nie chce już takiego męża małodusznego. Więc ma
[418] być rozwód, ona gotowa już powrócić do zawodu tancerki i przy tym zostać kochanką jednego ze swych dawnych wielbicieli, gdy wtem sytuacja na chwilę się naprawia. Złodziej skłonny jest do kompromisu, oświadcza, że będzie milczał — za chwilę rozmowy z dyrektorową. I podczas tej rozmowy wyznaje, że owa bransoleta, owa pożyczka, niegdyś ofiarowane córce pomywaczki, pochodziły z kradzieży — on kradł, aby jego ukochana, rwąca się do szerokiego świata, mogła zrobić karierę, a skończyło się na tym, że ona szła coraz wyżej, on spadał coraz niżej.

Te wszystkie losy są misternie splątane, ale raczej na sposób powieściowy niż dramatyczny. Wszystko jest jako tako interesujące, duży aparat został wprawiony w ruch, ale ku końcowi brakuje autorowi tego, co jest najważniejszą cechą dramaturga: zdolności wysnuwania wniosków dramatycznych. Podkreślam: dramatycznych, to znaczy zdolności doprowadzania życia do tego kryzysu, gdzie ono ma konsekwencje wyroku, sądu, kary, nagrody, rozjaśnienia. Nie chodzi o wnioski rozumowe, wyłożone czarno na białym, dokładnie sprecyzowane — wnioski mają być zawarte w samej

akcji, wielostronne jak samo życie — jakkolwiek umiejętność krystalizowania tych wyników także w słowach świadczyłaby o najwyższym kunszcie dramaturga.

W recenzjach swoich zaznaczałem już nieraz ową bezwynikowość w sztukach naszych dramaturgów. Nagromadzą dużo materiału, lecz nie umieją sobie z nim dać w końcu rady. U Siedleckiego właściwie wyniki są, ale mylne, dezorientujące lub niedostateczne. Bohaterka przychodzi w końcu do przekonania, że była zawsze egoistką, że pędzona żywiołową żądzą wydrapania się na wyższy szczebel społeczny, nie przebierała w środkach, że nawet teraz gotowa jest stać się kokotą, nie mając istotnego powołania po temu, itd. Bardzo jej się chwali ten rachunek sumienia, *[419]* ale wydaje się on niepotrzebny i nieprawdopodobny.

Znany publicysta, p. Wincenty Rzymowski, wyraził przypuszczenie, że autor chciał na przykładzie pokazać, jak to proletariat opanowany bywa karierowiczostwem i chciwością, tak samo jak burżuazja. Wiadomo, że psychologia proletariatu jest dziś przedmiotem gorących dyskusji, zwłaszcza wskutek książki De Mana; że utalentowany krytyk p. Paweł Hulka-Laskowski, stawiając podobną tezę jak De Man o ambicjach proletariatu, zaszachował mocno całą tzw. poezję proletariacką, uprawianą przez pewien odłam młodzieży, i że na łamach „Głosu Literackiego" toczy się od tego czasu żywa polemika o jakość i motywy poezji proletariackiej. Ale mocno wątpię, żeby sztuka Siedleckiego miała coś wspólnego z tą dziedziną problemów; być może, że w ostatniej chwili autor trochę z niej skorzystał, ale cała jego sztuka nie jest w tym kierunku nastawiona. Karierowiczostwo bohaterki *Włamania* nie jest w żadnej mierze symboliczne, jest jej prywatną imprezą.

Sztuka Siedleckiego pisana była zrazu jako sztuka sytuacyjna, zręcznie też przygotowuje sceny rozgryw-

ki między mężem a żoną, żoną a złodziejem itd. — szkoda tylko, że te sceny, znakomicie przygotowane, same przez się nie odpowiadają oczekiwaniom. Ostatecznie sztuka staje się ni stąd, ni zowąd charakterologiczną; zaczyna nas intrygować charakter bohaterki, dosyć złożony, bo i cyrkówka, i dama, i egoistka większa od swego męża. Ale obraz tego charakteru odsłania się już cokolwiek za późno, bez odcieni, dorywczo, niejednolicie i raczej w opowiadaniu niż w akcji. W scenach z przybranym „papinką" pani dyrektorowa się roztkliwia, natomiast sceny rozgrzebywania starych wspomnień miłosnych w rozmowie ze złodziejem pozbawione są jakby zupełnie elementu erotycznego. Byłby to
[420] rys znakomity, gdyby był konsekwentnie przeprowadzony, jako motyw przewodni — w tej formie jednak, jak jest, wydaje się raczej pomyłką, niedociągnięciem, choć mógłby być subtelnością.

Subtelnością — w jaki sposób? Opowiada się o tym, że ta pierwsza miłość dyrektorowej nie miała cech ani romantycznych, ani seksualnych — ona, wówczas proletariuszka, odrzuciła zapały syna telegrafisty, owego przyszłego złodzieja, powodowana dumą klasową. To się trafia, tzw. dziewczyny z ludu często wolą kochać swoich niż mężczyzn z klasy o jeden stopienek wyższej. „Panicze" ze służącymi miewają to doświadczenie i dzisiejszy złodziejaszek był właśnie dla niej paniczem. To jest rys dobry, ale do powieści, bardzo dobrym rysem w akcji jest, gdy pani dyrektorowa, stając oko w oko ze swoim dawnym amantem, pyta go brutalnie: No, ile? to znaczy: ile żądasz, szantażysto, za milczenie? W tym pokazywałaby się jej natura silna, zdecydowana, świadoma celu, nie zarażona sentymentalnością. Ale w innych znów scenach, np. z mężem, ta sama osoba jest znów ofiarą cudzego egoizmu, czymś jak Nora u Ibsena. Można i tu upatry-

wać subtelność: egoistka dostała się pod jarzmo egoisty i tak ją spotkała kara, miarka za miarkę; ale i tu znowu mamy do czynienia raczej z niedociągnięciem, z zawahaniem się autorskim niż z subtelnością.

Miarę tej dezorientacji dopełniała bardzo niedobra gra pani Przybyłko-Potockiej w tej roli. Czy na próbach omawia się zamiary autora, czy nie? Czy aktorzy sami sobie grają, jak zechcą, autor zaś jest piątym kołem u wozu i w dodatku, gdy go wywołują na scenę, musi mniej lub więcej obłudnie dziękować aktorom, którzy go kładą, zamiast go uzupełnić i jego niedokończoną myśl zaokrąglać? I jeszcze potem znajdują się koledzy — recenzenci, którzy piszą: sztuka kiepska, ale aktorzy grali świetnie. Pani Potocka nie zrozumiała [421] swej roli, czy raczej: zadań postawionych przez tę rolę, zadań trudnych i dość skomplikowanych. Reżyser, p. Stanisławski, albo nie umiał jej tych zadań wyjaśnić, albo się bał lub wstydził. P. Potocka wszystko gra zbyt szlachetnie, zawsze czuje się Adrianną Lecouvreur, rozwija uciemiężony patos starego stylu. Ale i inne nasze artystki nie grałyby lepiej, chyba żeby temperament której z nich do tej roli się nadawał (np. dawniej Mrozowska), tak dalece zanikła umiejętność pojmowania i tworzenia postaci, artyści i artystki grają zawsze samych siebie.

Snoby podziwiały grę Junoszy-Stępowskiego w epizodycznej roli pułkownika. Grał dobrze, ale rola była łatwa — i ja na miejscu reżysera czy dyrektora nie pozwoliłbym na takie smaczki, jak mówienie całej roli po rosyjsku. Niedawno tego rodzaju smaczek zademonstrował nam p. Stępowski w roli wujaszka w *Azais*.

Z podrzędniejszych niedociągnięć wymienić jeszcze muszę figurę owego arcyegoisty, dyrektora banku. Autor ułatwił sobie zadanie, robiąc go idiotą. Rzecz dzieje się przecież w dzisiejszych czasach demokraty-

cznych; po cóż ów dyrektor tak się boi, by ludzie się nie dowiedzieli, że jego żona była niegdyś tancerką? I to ma być kiedyś ministrem! Więcej skandali dzieje się z dzisiejszymi mężami stanu i jakoś im to kariery nie psuje.

Teatr Ateneum: *Złamana drabina,*
komedia w 3 aktach
Jerzego Berra i Pawła Gavaulta,
przekład Z. T. Rittnerowej
[reżyseria Jana Kochanowicza,
premiera 15 I 1929]

Ładna i miła francuska komedyjka powojenna, według wzoru Flersa i Caillaveta zaprawiona nieco sentymentalizmem. Akcja rozgrywa się w akcie I w zamku książąt de Coulaine, ojca i syna, którzy, chcąc się ratować od bankructwa, radzi by sprzedać i zamek, i swoje herbowe nazwisko paniom nowobogackim. Są też takie dwie panie Bouleau, matka i córka, milionerki; matka, eks-kucharka, herod baba, jeszcze przystojna; należy do tej grupy jeszcze dziadek, względnie papa, wzbogacony przemysłowiec. Do trzeciej grupy należy rodzina rolnika Delorme, który plony swej żmudnej pracy obrócił na kształcenie dzieci: syn ma doktorat filozofii, ale musi zarabiać jako szofer, córka ma doktorat medycyny i jest asystentką szpitalną. Na farmie owego rolnika rozgrywa się dalsza część akcji, tu bowiem wskutek wypadku samochodowego zjechali się wszyscy. Rolnik, szofer i asystentka podejmują gości, leczą, pielęgnują — goście zrazu zadzierają nosa, gardzą ludźmi z gminu, dostają cięte nauczki i w końcu po szeregu nieporozumień i porozumień, zarówno socjalnych, jak miłosnych, rzecz klaruje się w ten sposób, że mamusia Bouleau gotowa kropnąć się za starego

księcia, jej córka za szofera filozofa, a doktorka za księcia syna. Zręczni autorzy sztuczki w ostatniej chwili jednak jeszcze mącą takie zbyt sumaryczne załatwienie spraw miłosnych, jeszcze bryka nieco mama Bouleau, błyszczy wspaniałymi impertynencjami, których nagada książętom, jeszcze ten i ów, ta i owa od niej coś oberwie, aż w końcu wszystko wygładza się w harmonii.

Tytuł *Złamana drabina* jest tytułem dzieła, które pisze ów szofer, doktór filozofii. Chodzi oczywiście nie o romans kryminalny, jak myśli mama Bouleau, lecz o traktat naukowy, o drabinę hierarchii społecznej, i właśnie nie drabina się złamała, lecz na jej
[424] szczeblach zaszły przesunięcia, jedni schodzą w dół, drudzy gramolą się do góry i spotykają się z tamtymi w pół drogi. Nowobogaccy upokarzają książąt — to rzecz stara, ale grupa z farmy rolniczej upokarza znowu jednych i drugich — to rzecz mniej znana. Że ta grupa w wyścigu o miłość ostatecznie wygrywa, że okazuje się najszlachetniejszą, że nie dba o posagi — to już jest kaprys autorów. Dla nas i ta trzecia grupa, wywodząca się z „kułaków" wiejskich, nie może uchodzić za „ludzi pracy" w dosłownym znaczeniu tego słowa; ich romantyczna wzgarda dla pieniędzy wydaje się nam obłudna, najlepiej też spisuje się mama Bouleau, gdy uczy, że nie pieniądze trzeba mieć w pogardzie, lecz tych, którzy są ich niewolnikami.

Rolę tej mamy grała doskonale pani Kunina — pysznie przyrządzała jajecznicę w akcie II, naśladując ruchy zawodowej kucharki. W ogóle grano z dużym humorem — na szczególną pochwałę zasługuje wyraźna i inteligentna dykcja u wszystkich — tego często brakuje w innych teatrach warszawskich.

Niektórzy z publiczności zadawali sobie pytanie, czy ta sztuczka nadaje się dla teatru kolejarzy. Ja są-

dzę, że tak, a to na tej podstawie: Robotnik niekoniecznie musi mieć ciągle na oczach niedolę proletariacką i debatę o tej niedoli i niekoniecznie musi być zainteresowany w sztuce bezpośrednio. Oto tutaj widzi książąt, bogaczy i inteligencję z ludu — niech widz-robotnik zastanawia się nad tymi przesunięciami społecznymi, niech widzi na przykładzie, co to są klasy i kasty, jak powstają, jak giną, a wtedy zrozumie lepiej i swoje położenie klasowe. Może nawet przy tym krytykować obu autorów, którzy zaiste zbyt sielankowo to zejście się trzech światów w chacie rolniczej opisali; niechże tedy widz się uśmiechnie i pomyśli sobie o tym, jak te konflikty wyglądają naprawdę, więc można się uśmiechać, ale także i pośmiać szczerze, bo komedyjka jest zabawna i dowcipna.

Teatr Polski: *Cudowny pierścień*,
bajka w 4 obrazach
z prologiem Janusza Warneckiego
[reżyseria autora,
dekoracje i kostiumy Karola Frycza,
choreografia Tacjanny Wysockiej,
premiera 12 I 1929]

[426] W ubiegłą niedzielę wystawił Teatr Polski dla dzieci bajkę dramatyczną p. Warneckiego, osnutą na tematach znanych. Jej wiersz jest gładki, sporo jest scen humorystycznych, a całość jest, jak to się dziś mówi, doskonałym teatrem. — Dziatwa bawiła się bardzo dobrze, moja córeczka, Hania, tak była zajęta tym, co się na scenie dzieje, że nawet nic do mnie nie mówiła, a po każdym akcie biła zawzięcie brawo. Tyle bowiem jest do widzenia: i chatka Baby Jagi, i pałac królewski, i pień, w którym Baba Jaga trzyma zamkniętego króla karzełków, i olbrzymi tort na dworze króla, i dużo tańców, które wyczyniają już to karzełki, już to kuchciki lub kwiaty. Wielką atrakcją jest smok, na którym królewicz z królewną unoszą się w powietrze najprzód na scenie, a potem, niespodzianie, ponad głowami małych widzów. Najsympatyczniejszą branżą są bezsprzecznie kowaliki w akcie II, którzy ładnie śpiewają przy kowadle. Miłym towarzystwem są także kuchciki, nie tylko tańczą, ale i grają doskonale. Jest to mała trupa p. Tacjanny Wysockiej.

Zadość tedy uczyniłem reklamie, tym razem zresztą zgodnej ze stanem rzeczy. Ale czy tego rodzaju

sztuki zdolne są zaspokoić „głód" repertuaru dziecięcego? Oto podobna kwestia, jaka się nam nasuwała poprzednio przy ocenie sztuki granej w teatrze robotniczym. Wprawdzie demokracji uczyniono zadość: król karzełków dostaje — niezasłużenie — cięgi od Baby Jagi, możemy sobie wyobrazić, jak by to wystawił który z bolszewickich reżyserów, ile by w to włożył antymonarchicznej pedagogii. Ale sama bajka napisana jest, że tak powiem, bez przekonania — i zabawa małych dzieci, choć zupełnie szczera, nie jest jeszcze argumentem, że to jest sztuka odpowiednia. Element teatralny, zdaje mi się, i tu pochłonął element istotnie dramatyczny, forma przeważyła nad treścią. Za dużo motywów jest tu nagromadzonych, a każdy uchwycony czysto zewnętrznie. Dobroć nie jest dobrocią, odwaga odwagą, najlepiej jeszcze wypadł moment intrygancki. Zdaje się, jakby autor użył formy bajkowej tylko na to, aby pokazać tairowszczyznę: groteskowy dwór, operetkowe figurki. Strona maszyneryjna przedstawienia wypadła, jak się rzekło, jak na teatr znakomicie, ale czymże to jest w porównaniu z kinem. Z tego jednak nie wynika, by teatr miał przestać konkurować także na tym polu z kinem, niech tylko korzysta przede wszystkim ze swoich własnych walorów, którymi są dialog, język i treść, która może być subtelniejsza i nieco bardziej skomplikowana niż w kinie.

Teatr Nowy: *Adwokat i róże*,
komedia w 3 aktach Jerzego Szaniawskiego
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 18 I 1929]

[428] Szaniawski ma piękną linię rozwoju. Z daleka od zgiełku literackiego tworzy swoje subtelne komedie: *Papierowy kochanek*, *Lekkoduch*, *Ptak*, *Ewa*, *Żeglarz*; każda z nich budzi jakby na nowo zainteresowanie dla jego gatunku, który tak bardzo odbija od chaotycznego repertuaru współczesnego. Słuchając jego sztuk, widz zapomina niejako o autorze, nie roztrząsa po premierach zwykłego warszawistowskiego pytania: czy autor ma talent, czy nie — zmuszony jest zajmować się sztuką samą i jej problemami. To jest autor, który umie sam usuwać się w cień, nie błyszczy rozmyślnie, nie prowokuje — kontrast np. do Słonimskiego. Gatunek jego wywodzi się z Ibsena, Rittnera, Schnitzlera, jednak w *Żeglarzu* doszedł do samodzielności, w *Adwokacie i różach* pozbył się prawie zupełnie maniery symbolicznej i objawił jakby własną formę. Jest nią: rozmyślne przyciszenie, dyskrecja, zasypywanie przepaści różami.

Słynny niegdyś adwokat-obrońca na starość hoduje róże w ogródku, niegdyś klasztornym. To jednak nie jest dla niego wyrzeczeniem się świata — tak chce autor — lecz drogą ku wyższej mądrości i zrozumie-

niu. Ma dwóch uczniów: jeden, początkujący adwokat, wychowywał się w jego domu, skryty wielbiciel jego żony; drugi, uczeń w zakresie hodowli róż, i ten to właśnie szuka w tym cichym zajęciu ucieczki od zawodów życiowych. Jest dwóch dawnych klientów adwokata: agent, niegdyś złodziej, dziś pilnuje mu dobrowolnie róży w ogrodzie, i „piękna Frania", niegdyś morderczyni, uwolniona od kary dzięki najsłynniejszej mowie adwokata, dziś matka młodego człowieka, który wślizgnął się do owego ogrodu, aby adwokatowi wyrządzić gorszą krzywdę niż kradzież róż.

Bardzo misternie jest spleciona siatka akcji w tej komedii, pełna aluzji i niedopowiedzeń. Róże, wychowane przez adwokata, nowy, niezwykły gatunek, są nazwane imieniem jego żony Doroty — i ona jest właśnie tą, do której na umówioną schadzkę zakradł się rzekomy złodziej róż. Chwyta go agent, złodziej rani go, zostaje aresztowany, musi stanąć przed sądem i „piękna Frania" ponownie ucieka się o pomoc do sławnego obrońcy, aby wybronił jej syna. Adwokat porucza to zadanie swemu następcy, obaj przygotowują obronę, ale podczas tych przygotowań odsłania się istota zajść w ogrodzie. [429]

Od rannego agenta dowiaduje się młody adwokat, że to sama pani domu była tą różą, która zapachła nocnemu intruzowi, że już właśnie wychodziła naprzeciw... Poznaje, że sam był zanadto nieśmiały, że ona nie widziała w nim mężczyzny, i w rozmowie z nią odważa się rzucić jej to w oczy, na co dostaje odpowiedź: „Jesteś większym draniem, niż jesteś".

Może by wobec tego cała obrona upadła, gdyby nie czuwał stary adwokat, opiekun ludzi i róż. On domyśla się wszystkiego, mimo to przeprowadza obronę do szczęśliwego końca. I teraz w jaki sposób likwiduje się zajście?

Nie wybucha żadna awantura, nikt nikogo nie pociąga do odpowiedzialności, wszyscy zasiadają do stolika w ogrodzie, aby dokończyć przerwanego w I akcie oblewania nagrody wystawowej — otrzymanej przez adwokata za „Dorotę". Wszyscy, z wyjątkiem drugiego ucznia-hodowcy, który zakochał się w „pięknej Frani", przerwał naukę i wyjechał z nią.

Jest tylko jedna lakoniczna rozmowa między mistrzem a uczniem-obrońcą — ale i ona polega na tym, że lepiej milczeć i nic nie mówić. Na stole biesiadujących pojawia się róża, wyhodowana przez ucznia, który wyjechał, róża nazwana przezeń imieniem mistrza — ona mu wynagradza wszystko, ona mu przypomina jego
[430] misję mędrca. Albowiem, według przysłowia: „zrozumieć wszystko to znaczy przebaczyć wszystko".

Przysłowie to obowiązuje jednak tylko na gruncie klasztornym, w życiu daleko by z nim nie zaszedł.

Już wspomniałem o tym, że formą Szaniawskiego w tej sztuce jest niedomówienie, dyskrecja. Dialogi toczą się bardzo inteligentnie, jednak tylko zaznaczają zdania dla myśli i domysłów, nie wyczerpują ich. Jedyną wybuchową sceną jest rozmowa młodego adwokata z panią mecenasową. Wydaje mi się jednak, jakby taka delikatność mijała się z zadaniem dramatu. Dramat, jako zderzenie i przenikanie się dusz — duchów obcowanie — wymagałby właściwie przedyskutowania całego materiału i dopiero na tej podstawie mogłoby się pojawić jakieś rozwiązanie czy przebaczenie. Aby użyć zwrotu z dziedziny odpowiadającej pierwszej części tytułu sztuki: mamy tu umorzenie sprawy zamiast procesu.

Milczenie w dramacie powinno być milczeniem wymownym. Im więcej autor gromadzi wątków, a czyni to niezwykle pomysłowo, tym więcej budzi zapytań. Najpierw pod względem czysto faktycznym. Jesteśmy

tylko świadkami sceny, jak młody obrońca dowiaduje się o tajemnicy zajścia nocnego, ale jak się o niej dowiedział stary? Zapewne domyślił się podczas przygotowywania obrony, przesłuchiwania świadków, ale i my się tego domyślać musimy. Nie wiemy dobrze, czy jego wiedza odnosi się także do tłumionych uczuć młodego, więc czy owa lakoniczna rozmowa między nimi obejmuje także pewnego rodzaju solidarność dwóch oszukanych mężczyzn. Nie wiemy w końcu, czy ona wie, że on wie. I tak dalej. Stanowczo autor przesadził.

Nasuwa się jeszcze od samego początku pewna hipoteza, wbrew autorowi. Zawziętego hodowania róż nie chcemy pojmować jako doskonalenia się w mądrości życiowej, lecz właśnie tak, jak to czyni ów drugi uczeń, jako ucieczkę od życia. A ponieważ w całej sztuce, o ile pamiętam, nie ma ani jednej sceny, która by wyjaśniała istotny charakter stosunku starego mecenasa do jego żony — nie wiemy nawet, w jakim wieku jest ta pani. A może mecenas ma coś na sumieniu względem tej damy, może jest od niej grubo starszy i pielęgnowanie róż pod jej imieniem jest jedynym hołdem składanym jej kobiecości? Czy jest w niej zakochany? I czy przeczuwa jej niewierność? Czy to był pierwszy wypadek? Pewne podejrzenia nasuwa zwłaszcza jego zagadkowe zastrzeżenie w I akcie, że samo nadanie różom owej nazwy jeszcze o niczym nie przesądza. Słowem, zapytanie brzmi: sfinks czy impotens? [431]

W Żeromskiego *Przepióreczce* milczenie jest nieco wymowniejsze. Cały jej akt III jest wyrafinowanym milczeniem — nie tylko milczeniem, bo wdziewaniem maski innego charakteru, rozmyślną autodegradacją — z jednym tylko świadkiem.

Tradycja takich milczeń w polskiej literaturze jest dość obfita, zwłaszcza gdy idzie o poświęcanie się. Że wspomnę np. *Ad astra* Orzeszkowej.

Mimo powyższych zarzutów komedia Szaniawskiego, już choćby przez samo zręczne ugrupowanie materiału, godna jest największych pochwał. Tyle w niej planów bliższych i dalszych, razem się przenikających, tyle niespodzianych perspektyw, ludzie zajmujący — choćby ten drugi uczeń, szorstki i zły, sam godny osobnej sztuki.

Nie wydaje mi się, żeby p. Zelwerowicz grał odpowiednio starego mecenasa. Nie miał w sobie zadumy mędrca. Choćby taka scena: w I akcie służący plecie mu o dawnych czasach. Adwokat, zamiast pobłażliwie wysłuchiwać tej gadaniny i myśleć o czym innym, przerywa mu niepotrzebnymi pytańkami: rzeczywiście? no, no? — które wywierają takie wrażenie, jakby ich w tekście autentycznym wcale nie było, jakby były dodatkiem aktora. Zresztą p. Zelwerowicz, jak na tę rolę, jest zbyt zażywny i temperamentowy — trudno uwierzyć, żeby taki człowiek mógł być zdradzany. Inne role nie zawierały trudności. Rolę „pięknej Frani" należało obsadzić osobą bardziej „starszawą".

Teatr Polski: *Dwaj panowie B,*
komedia w 3 aktach Mariana Hemara,
reżyseria K. Borowskiego,
dekoracje K. Frycza
[premiera 12 II 1929]

Wzorem pp. kolegów recenzentów mógłbym być z dwóch powodów pobłażliwym dla tej komedii. [433]

1) że autor jest debiutantem w teatrze,

2) że to przecież tylko farsa, że autor chciał tylko ludzi ubawić, rzecz bezpretensjonalna, kto by tam brał ją na serio itp.

Ad. 1. Autor od kilku lat pracuje jako dostarczyciel tekstów literackich w kabarecie, ma więc kontakt z publicznością częstszy niż niejeden już niby to doświadczony komediopisarz. Ale gdyby nawet i tak nie było — debiutant może sobie na wiele rzeczy pozwolić, na które nie może się puścić autor już grywany; ma ogromne przywileje, z których powinien korzystać. Cechować go powinien nadmiar ambicji.

Ad. 2. P. Hemar ma ambicję — by zostać Kiedrzyńskim, Siedleckim, dostarczycielem beztroskiej wesołości teatralnej, ogłupiać na spółkę z nimi Warszawę, która dusi się od swej mądrości. Nie ma nawet ambicji na Winawera. Ale nawet farsa musi być mierzona — miarą farsy, a nie miarą żadną. I tylko snobom premierowym wydaje się, że głupota farsy musi być głupotą absolutną. Właśnie najlepsze farsy mają

w sobie zawsze jeden ukryty okruch złota — jakieś osobliwe spostrzeżenie, kontrast, paradoks życiowy, szczególny charakter, rys satyryczny, wyskok wyobraźni, chcącej wbudować jakąś fantazję w rzeczywistość, itp. I najlepsze farsy są niby rozklepaniem takiego okrucha złota na przestrzeni trzech aktów. Taki mały okruch, ale nie rozklepany, jest w farsie p. Hemara: niewiasta, która, jak kotka, przywiązana jest nie do mężczyzny, lecz do pewnego mieszkania; lokatorzy tego mieszkania odziedziczają ją jeden po drugim. W trzecim akcie wysnuł autor z tego motywu nieco zabawy, ale sam motyw tak spartaczył, tak bez zrozumienia się z nim obszedł, jakby ten motyw był nie je-
[434] go duchową własnością, lecz skądciś zaczerpniętą.

Mało nie 15 razy pisałem już w „Robotniku", jak to brzydko, gdy autor literat opisuje literatów jako głupców, nicponiów lub gdy literaturę postponuje na korzyść innego zawodu czy zajęcia. Ale ten błąd zarówno w utworach poważniejszych, jak wesołych jest nie do wykorzenienia. Jak łatwo zadrwić z literata! P. Hemar robi to mimo woli. W I akcie biorą się dwaj literaci do napisania na spółkę komedii oczywiście kasowej — inne cele są im nie znane. Ich rozmowa na temat, ich uwagi o dramaturgii, ich spory literackie — to wszystko prymitywne i plugawe. Ale może się to podobać Boyowi-mędrcowi, który przełożył ohydną sztukę francuską *Ostatnia nowość*, gdzie również zawód literata został z błotem zmieszany.

Hemar, mimowolny satyryk warszawistowskiego świateczka literackiego, rozkoszuje się dziecinnie całą zakulisową stroną literatury. Mówi się o tantiemach, odczytuje się recenzje Boya i Słonimskiego — tego rodzaju szczególiki rozrobione są z satysfakcją. Ale żeby p. Hemar, obrawszy sobie za temat pisanie wspólne sztuki, w ogóle koncypowanie komedii — żeby był te-

go się trzymał, żeby był pokazywał np. przeplatanie się motywów urojonych z rzeczywistymi, ich wzajemną konfrontację — o tym albo zapomina, albo partaczy.

A przecież można by subtelną farsę zrobić z takiego demaskowania kuchni literackiej. P. Hemar korzysta tylko ze sposobności do kawałów, i to grubych. I tak np. autorzy zaczynają myśleć nad postaciami do swojej sztuki, scena się ściemnia, wchodzą fikcyjne figury, prezentują się, przemawiają — nie nadają się, autorzy odsyłają je do diabła. Blondynka? Brunetka? Nie, ruda będzie lepsza. I na tym koniec. W ten sposób wyobraża sobie p. Hemar twórczość. Recenzenci potem mówią o pirandelizmie. Dlatego że niby były duchy. Ale nic się ciekawego nie ustaliło. Autor wywołał duchy nadaremno. Bezduszności nie zażegnał. [435]

Próbuje znowu z innej strony. Wchodzi do jednego z autorów kobieta prawdziwa i rozgrywa się scena, której autorom brakowało. Scena niby tak rzeczywista, że drugi autor uwierzyć w nią nie chce i uważa ją za nieprzydatną do sztuki. To by mogło być bardzo dobre, gdyby po 1) był dostateczny gatunkowy kontrast między realistyczną prawdą owej rzeczywistości a urojeniami literackimi autorów — tego nie ma; 2) gdyby stąd wypłynęły dalsze konsekwencje. Tych konsekwencji nie ma. W II akcie, który rozgrywa się w teatrze za kulisami, pokazuje się, że obaj autorzy napisali nie komedię, lecz jakieś dramidło. Czy p. Hemar zapomniał, że mieli pisać komedię? Jest w tym akcie mnóstwo niepotrzebnego zgiełku: inspicjent, sufler, dyrektor, autorzy, aktorzy, aktorki — lecz jedynym śladem związku z aktem I jest to, że do jednego z autorów przychodzi kochanka i robi mu awanturę, że ją do sztuki wpakował. Wpakował — ale jak? co z mężem? Odegrana na scenie sztuka w sztuce jest jakąś parodią, w której pierwotne motywy zmieniły się nie do poznania.

W III akcie również nie ma czysto literackich następstw imprezy komediopisarskiej obu autorów, są tylko wspomniane już następstwa zewnętrzne, administracyjne: sukces? (za co?), recenzje. Nareszcie bardzo późno pojawia się pierwszy lokator, a później zdradzony mąż, aby dokończyć historii owej damy-kotki, zakochanej w mieszkaniu. To są epizody, napisane z werwą i grane dobrze przez pp. Dominiaka i Samborskiego. Ale znowu nie ma to żadnego związku z dramidłem, które rzekomo osiągnęło taki sukces w akcie II. Dlaczego ów mąż nie pojawił się już wówczas, dlaczego nie wyczuł w owej sztuce własnych rogów? Mam wrażenie, że p. Hemar pomieszał z sobą niepotrzebnie aż dwie sztuki i każdą spartaczył. Nie dlatego spartaczył, że pomieszał, lecz że nie ma instynktu autorskiego, którym by choć trochę wyczuł specyficzne zalety, zadania i obowiązki tkwiące w każdym z tych tematów.

Ale w Warszawie literackiej obowiązuje przecież kanon: temat jest niczym (?!), talent jest wszystkim.

O tematach już mówiłem. Co do talentu, to osąd w tej dziedzinie jest monopolem skamandrytów, i zapewne w najbliższych „Wiadomościach Literackich" p. Słonimski z właściwą sobie nieomylnością wyda odpowiedni wyrok.

Publiczności się podobało, recenzentom także, sukces kasowy zapewniony, dlatego niżej podpisany mógł się nie krępować.

Teatr Narodowy: *Fantazy*, dramat Juliusza Słowackiego [reżyseria Juliusza Osterwy, dekoracje Wincentego Drabika, premiera 13 II 1929]

Spełniając swój obowiązek patriotyczny, Teatr Narodowy wystawił po kilku latach ponownie *Fantazego, czyli Nową Dejanirę* Słowackiego. Pokusa wielka, gdyż spośród dramatów Słowackiego ten jeden najwięcej jest zbliżony do nowoczesności — co prawda już wczorajszej. Fantazy jest prototypem dekadenta, ale ma w swoich żyłach jeszcze krew hrabiego Horeszki, jeszcze zadzierzysty, zdolny brać własną śmierć na serio; komedianckie maniery są tylko nalotem, nie istotą rzeczy. Ale już zarysowuje się polski konflikt między „myślą" a „czynem" — przy czym uosobiony jest w żołnierzu wracającym z Sybiru. Ci, co walczyli, stykają się z tymi, którzy od powstania byli z daleka. Słowacki napisał ten dramat za trzech: za siebie, za Krasińskiego i za Mickiewicza. Wszyscy trzej nie zdobyli się na jednolity heroizm Mochnackiego. Brzydko ze strony Słowackiego było to tylko, że pisząc w gruncie rzeczy autosatyrę, zrobił to na rachunek Krasińskiego — z niego wziął model, jego wydrwił. Ale tak bywa często — poprawiamy się, gdy nasze wady ujrzymy w bliźnim jak w zwierciadle. Bliźni odbiera nam apetyt do nas samych — i to jest jego niewdzię-

czna rola. Nawet nasze własne zapatrywania nie podobają się nam w ustach bliźniego — gdy on je wygłasza, wtedy mądrzejemy.

Więc niby to byłby *Fantazy* najmodernistyczniejszą sztuką Słowackiego i nadawałby się na scenę, gdyby nie zawierał w sobie pewną „contradictio in adiecto" (wewnętrzną sprzeczność). To jest bowiem *Fantazy* napisany przez Fantazego! Życie surowe, rzeczywiste, twarde, czasem brzydkie — przeciwstawia się tu wprawdzie życiu fantastycznemu, miękkiemu, rozanielonemu: lecz i ono wyraża się zbyt często w sposób rozanielony. Twardy i niby to prosty Sybirak popełnia takie poezje, jak to, że patrząc w pewną konstelację
[438] gwiazd, porównywa ją do skrzypiec, na które ona, jego luba, nagrała niegdyś pewną melodię i ta melodia jest już wieczna. Słowacki nie może się pohamować od fantazowania, a nagiąć się do charakterystyki.

I w tej dwoistości stylu tkwi trudność wystawiania *Fantazego* na scenie. Grać go czy deklamować? Mówić czy śpiewać? Tarasiewicz śpiewał rolę hrabiego, ratował go przed autorem, nadawał mu cały czar romantyczny. Osterwa, który teraz gra Fantazego, gra go z większym uświadomieniem, inteligentniej, podkreśla charakterystykę, odważa się miejscami łamać poezję w prozę. Ale właśnie dlatego nie bardzo podoba się poecie Julianowi Wołoszynowskiemu, autorowi subtelnej i pięknej powieści o Słowackim. Solska, która gra hrabinę Idalię, ma zadanie o wiele łatwiejsze. Jej idealizm romantyczny nie ma obowiązku przełamywać się w karykaturę, może być sobą.

Gra obojga stała na najwyższym poziomie. To samo trzeba powiedzieć o grze p. Chmielińskiego w roli majora — miał prostotę i siłę wewnętrzną.

Zupełnemu powodzeniu *Fantazego* w teatrze przeszkadzają dwie okoliczności: nazbyt skomplikowana

intryga — nigdy nie starałem się jej aż do końca zrozumieć — która z dramatu charakterów i obyczajów robi niespodzianie i niepotrzebnie dramat detektywistyczny; nazbyt skomplikowany styl, nawet w czytaniu niełatwo go zrozumieć.

Dekoracje Drabika, oddające czar polskiego dworu, prześliczne.

Teatr Ateneum: *Oberżystka*,
komedia w 3 aktach (4 odsłonach)
Karola Goldoniego,
przekład L. Staffa
[reżyseria Krystyny Zelwerowiczówny,
premiera 14 II 1929]

[440] Od 10 lat wszystkie teatry wystawiają chętnie stare sztuki Gozziego i Goldoniego, a to głównie ze względów snobistycznych: 1) że tam jeszcze żyje commedia dell'arte, a z nią Pantalone, Arlekin, Kolombina itd. — więc snob, który się kocha w wykopaliskach, myśli sobie, że bierze udział w jakimś odrodzeniu, w jakimś nawiązaniu starganej nici (stary łotr!); 2) że reżyseria może na takich sztukach najłatwiej swoje sztuczki aplikować, ponieważ nieboszczyki już nie wstają z grobu. Widziałem, jaką szopę robiono z *Turandota* Gozziego w teatrze krakowskim — i pytam, po co, przecież na to mamy operetkę i kabaret; te gatunki mieściły się wówczas w zwykłym teatrze, dziś od dawna nastąpił podział zadań i przybył jeszcze film.

Jeżeli mimo to należy pochwalić wybór *Oberżystki* do grania, to nie dlatego, że to jest takie stare, że może być sposobnością do lekcji z dziejów teatru, lecz że utwór sam przez się jest bardzo miły. Mirandolina oberżystka czaruje wszystkich, i służbę, i arystokratów, którzy u niej mieszkają. Może oczarować i dzisiejszego widza. A przy tym ile ta sztuczka ma już w sobie modernizmu! Już zaczyna się ów zasadniczy

konflikt erotyczny, który miał potem wypełnić literaturę całego 19 stulecia. Mirandolina zawraca w głowie kawalerowi di Ripafratta, wrogowi kobiet. Niewinna i zarazem wyrafinowana kusicielka. On — pradziad Strindberga, naiwny i ze szpadą u boku. Kapitalna para! Pani Zbyszewska i p. Kochanowicz grają to przepysznie.

A tylko jeden brak odczuwa w tej komedii widz dzisiejszy: nie wierzy, żeby ta kokieteria zalotnicy mogła jej samej tak ujść bezkarnie, żeby i ona, rzucając zarzewie w serce cudze, sama się przy tym mimo woli nie zapaliła. Zimnej, okrutnej, niewinnej kokieterii widz dzisiejszy nie rozumie — i nie ścierpi. Jeżeli ona sama nie ponosi w niczym kosztów gry, to jest to wprawdzie możliwe — ale taka kobieta jest albo dziecinna, albo bez temperamentu, albo — spekulantka. I sądzę, że widz dzisiejszy, w ten sposób odczuwając konflikt miłosny między Mirandoliną a kawalerem di Ripafratta, ma słuszność. Widz dzisiejszy jest wzbogacony całym doświadczeniem psychologicznym. Najnowsza sztuka wprawdzie rada by to doświadczenie wykreślić, przywrócić na scenie i w powieści ludzi nieskomplikowanych, ale jej się to nie uda. Mirandolina oczarowuje, ale później i rozczarowuje. [441]

Goldoni może miał przeczucie, że tu leży tragedia, ale trzymał się ówczesnego szablonu. A szablon ten wymagał, aby ktoś był naciągnięty, wydrwiony; publiczność domagała się w komedii ofiary. Ponadto — wchodziły w grę momenty społeczne. Naciągniętym jest arystokrata, zwyciężczynią jest dziewczyna z ludu, oberżystka, która w końcu woli swą rękę oddać wiernemu pomocnikowi w interesie. Pieniądze ani tytuły jej nie imponują. I sama nie da sobie zawrócić w głowie. Nie jest Zerliną, a kawaler nie jest Don Juanem. Ta solidarność ludu była piękna na owe czasy, była nowym gestem i nowym dreszczem.

W scenach uwodzicielskich jest namiętność i werwa. Pani Zbyszewska gra komedię zalotności tak dobrze, jakby ta Mirandolina sama też naprawdę się zapalała. Bo nowoczesny artysta nie może inaczej.

Inne role wykonane bardzo dobrze — arystokracja miała w sobie dużo wytwornego gestu.

Sztuka trwa tylko dwie godziny, można na czas wrócić do domu.

Teatr Mały: *Miłość bez grosza*,
komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego
[reżyseria Stanisława Stanisławskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 21 II 1929]

W nieperiodycznym piśmie „Teatr", wydawanym przez dyr. Szyfmana, znajdujemy ciekawą listę sukcesów teatralnych, które w ostatnich latach osiągnęli nasi dramaturdzy w Teatrze Polskim i Teatrze Małym. Otóż na czele jest Kiedrzyński ze swoim *Czystym interesem* (102 razy), po nim Perzyński z *Polityką* (101 razy), zaraz potem znowu Kiedrzyński z *Powrotem do grzechu* (89 razy), *Nie trzeba się niczemu dziwić* (79 razy) i *Zabawą w miłość* (76 razy), dopiero po nim idą Żeromskiego (?) *Dzieje grzechu* (75 razy), Kaweckiego *Fura słomy* (71), Grubińskiego *Kochankowie* (70). [443]

Kiedrzyński jest dla krytyka problemem powodzenia teatralnego, tak jak Zarzycka — powodzenia powieściowego. Zwłaszcza recenzent pisma demokratycznego nie powinien lekceważyć żadnego sukcesu u mas, żadnej popularności. Dlaczego? jak? i czy należy szanować sukces jako „głos ludu", więc „głos Boga".

Te ogólne rozważania za daleko by mnie zaprowadziły. *Miłość bez grosza* (jaki popularny tytuł!) ma zapewne również sukces. Byłem na trzecim przedstawieniu i słuchałem różnych głosów z publiczności. Ludzie byli dosyć zainteresowani. Jakiś pan po I akcie

powiedział: to jest głębszy problem. Pewien były minister zapytany przeze mnie, jak mu się podobało, zaczął mówić o grze artystów; gdy mu przerwałem i zagadnąłem o samą sztukę, trochę się namyślił i rzekł: „sztuka jak sztuka, w każdym razie jest tam dużo z życia"... Snadź niewiele ludzie wymagają.

P. Słonimski, który dopiero co miał duży sukces z *Murzynem warszawskim*, mógłby, naśladując Rzymianina Fociona, zapytać się: dlaczego? czy jakie głupstwo powiedziałem?

Nie twierdzę, żeby każdy sukces musiał być skutkiem trywialności. Pamiętam stary dowcip z „Fliegende Blätter": „Sztuka została wygwizdana, mimo to nic
[444] nie jest warta". W teorii da się pomyśleć sztukę dobrą i mającą powodzenie. Ale w praktyce bywa inaczej. W praktyce autorzy zastanawiają się tak jak ci dwaj z komedii Hemara: jakie by tu głupstwo napisać, aby przyciągnąć publiczność? I to by jeszcze nie była największa demoralizacja. Demoralizacja polega na tym, że zdolny autor tak sobie na boku, chyłkiem, wprowadza motywy trywialne, popularne, aby się podobać.

Są jednak autorzy, którzy nie potrzebują sobie łamać głowy tak jak ci dwaj komediopisarze p. Hemara, nie spekulują, nie poświęcają mądrzejszych motywów na korzyść pospolitych, nie degradują się w sposób rozmyślny i perwersyjny — owszem, piszą swoje trywialności z całego serca, jak Kiedrzyński i Zarzycka, w tym obrębie znajdują swoje „problemy", przejmują się nimi, myślą i czują w takt myśli i serca swojej publiczności, i słusznie też otrzymują od niej nagrodę. Prawdziwi pisarze „ludowi"!

A może... może i tu rzecz się ma trochę inaczej? Coś z tego, ale też i coś z tamtego? Może jednak mają pewne „lucida intervalla"? Dla ich honoru rad bym to mniemać.

P. Słonimski niech się raczy zastanowić nad tym, że i u Kiedrzyńskiego, tak samo jak w *Murzynie* (jak w *Lekkomyślnej siostrze* Perzyńskiego i wielu, wielu innych sztukach), znowu spadek, to znaczy pieniądz, jest tym cudownym środkiem, który wykrywa istotną jakość dusz, jest chemicznym odczynnikiem, „demaskatorem".

Mówisz tak, a robisz inaczej — jakie to proste! Tak jest — proste i trywialne.

Ta prymitywna psychologia, tak dogodna dla polskiego idealizmu i sentymentalizmu. Psychologia dla naiwnych i prostaczków. Zupełnie nietwórcza, bezsilna, nie uwzględniająca żadnej komplikacji. Są uczciwi ludzie i łotry, są też ludzie słabi i ludzie szakale, są odmiany łotrostwa. Ale... ale żaden autor nie pokazuje nam szelmostwa in statu nascendi (w chwili narodzin) — demaskuje gotowe, lecz nie chwyta na gorącym uczynku. [445]

„Sięgają w głąb" współczesnego życia. Malują codzienne świństwa. Wydobywają kupy błota. Przybierają pozy satyryków. Grzymała-Siedlecki przyświadcza Kiedrzyńskiemu, że jest satyrykiem, bo sam pisze takie same satyry. Wszyscy kręcą się koło tego samego, wydobywają błoto, ale nie mają czaru króla Midasa, aby je zamienić na złoto. Jest to błoto trywialne. Toteż na takie sztuki chodzą łotry i szelmy, nie czują się wcale zdemaskowanymi, może się nawet roztkliwiają.

Pisałem już o tym bez mała 15 razy w tych recenzjach. Ostatni raz może z okazji jakiejś naftowej sztuki Wroczyńskiego. Ale cóż mówić o Kiedrzyńskim — czyż nie takie same są *Czarne skrzydła* Kadena-Bandrowskiego, znowuż przez naiwnych sprawozdawców uważane za kwintesencję satyry i demaskatorstwa współczesnego!

„Autor dał galerię typów..." „Czyż aż tak źle jest w naszej Polsce?" — Oto ton naiwnych recenzyj.

Inną naiwnością autorską jest posługiwanie się pojęciem „miłości" w sposób starożytny. Kocha albo nie kocha — ja tamtego kocham, a za innego wyszłam za mąż... Znowu aut — aut, tertium non datur! (albo — albo, nic trzeciego nie ma). A w tym zakresie są nie tylko trzecie, lecz i setne możliwości.

Raz, w krakowskim parku Jordana, przypadkiem podsłuchałem fragment takiej rozmowy między dorosłymi podlotkami:

„Ty, Bronka, ty myślisz, że ja jego kochała? Ja jego nie kochała!"

[446] Takie Bronki przejmują się sztukami Kiedrzyńskiego i bzdurami pokazywanymi w kinie.

Takie prymitywne pojmowanie miłości, uparcie podtrzymywane i szerzone przez pewien odłam literatury i pewien gatunek pisarzy, mydli oczy naiwnym i jest przyczyną takich samych spustoszeń, katastrof, szantażów, zawodów i oszustw w zakresie erotycznym, jak nieuświadomienie dorastającej młodzieży obojga płci co do chorób wenerycznych i co do innych następstw tzw. miłości wywołuje szkodliwe skutki fizyczne.

Kiedrzyński i razem z nim jego bohater, zacny aferzysta Alfred Ordoński, wyprawia się na romantyczne poszukiwanie duszy kobiecej, która by potrafiła naprawdę pokochać kogoś pozbawionego grosza i nawet wyjść za niego za mąż. Motyw ten byłby nawet oryginalnym przez to, że to własna żona Alfreda jest tą, którą on w ten sposób bada — gotów nawet dać ją temu drugiemu, byleby się przekonać, że Witaminka, tak się wabi ta istotka, potrafi bezinteresownie kochać.

Byłoby to, jak powiadam, romantyczne, lecz ciekawe postawienie sprawy. Lecz autor tak jej nie stawia.

W jego ujęciu rzecz przedstawia się daleko prościej, przystępniej i banalniej. Alfred gotów jest poświęcić się i zrezygnować z żony, gdyby ona pokochała bezinteresownie innego.

Autor mógł był wznieść swoją komedię na wyższy stopień, gdyby był ową Witaminkę postawił w środku, jako właściwą zagadkę, i zrobił z niej studium charakterystyczne. Nie byłoby to nic nowego po *Aszantce* Perzyńskiego. Ta figura poczciwej łotrzycy kołace się w literaturze światowej od lat 50 przynajmniej.

Kiedrzyński dał interesujące precedensy. Witaminka jest córką praczki — niezaspokojona chciwość biednych pokoleń zakumulowała się w niej i uczyniła z niej początkującego wampira. Ciekawe, że na te same precedensy wpadł p. Siedlecki w swej ostatniej sztuce. Czyżby to był wpływ De Mana w literaturze? Że proletariat nie chce być proletariatem, lecz dąży „wzwyż" za wszelką cenę? Jak gdyby wśród burżuazji czy arystokracji nie było również pod dostatkiem takich łotrowskich typów. Ale czekajmy trochę — motyw ten zacznie być popularnym, tak jak do niedawna wyśmiewanie posła. [447]

Ale Kiedrzyński zaniedbał tę charakterystyczno-społeczną stronę sztuki. Zaledwie zaznaczył. Zajął się intrygą kryminalno-biznesową. Ludzie robią interesy, w powietrzu latają cyfry, weksle, czeki — potem się dochodzi: czy on, łajdak, sprzedał żonę, czy ona, szelma, wiedziała o spadku, a udawała bezinteresowną miłość? Tak, to jest napięcie bardzo rozkawałkowane i niższego gatunku — ale podtrzymuje uwagę w III akcie. Ale... ale gdy się widzi, jak to było naprawdę w akcie II, po co to rozwikłanie, to śledztwo? Chyba na to, aby wysnuć jakieś wnioski moralne, charakterowe, filozoficzne. Te są bardzo, bardzo marne.

Ale wśród ostatnich sztuk Kiedrzyńskiego ta jest najlepsza. Nie ma w niej przynajmniej grubych nietaktów.

P. Junosza-Stępowski otrzymał rolę starego ramola, pana ze wsi. To już czwarta czy piąta rola tego samego gatunku, którą ten aktor trzyma liche sztuki. Ale czyby ziemianie nie wyprosili sobie raz, żeby z nich nie robiono idiotów? Hej, organie właścicieli dóbr, ty widzisz, a nie grzmisz?

Teatr Narodowy: *Król Stefan Batory*,
dramat w 8 odsłonach Stanisława Szpotańskiego
[reżyseria Ludwika Solskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 22 III 1929]

Bardzo trudno jest napisać dobry dramat historyczny. *[449]*
Trzeba nie tylko opanować epokę, aby przedstawić rzecz wiarygodnie, lecz także, co jest główne, rozkruszyć surowy materiał, nagromadzony w zapiskach dziejowych, i nadać mu płynność życia. Autor *Stefana Batorego* pierwszej części zadania sprostał jako tako, ale co do drugiej, to albo nie ma dość siły poetyckiej, aby wypadki historyczne jakoś uruchomić, albo niewiele sobie zadał trudu. Wolę przypuścić to drugie. P. Szpotański napisał kilka historycznych powieści, których, niestety, nie czytałem; umie więc chyba dawać sobie rady z materiałem historycznym, być może, że przerzucając się na próbę do dramatu, zaufał tej nabytej łatwości.

Kiedy Hebbel, który miał przecież wielki zmysł dramatu historycznego, zajmował się postacią Napoleona — wahał się między różnymi sposobami jej ujęcia, rozczytywał się, w końcu zaś, po kilkunastu latach, przyszedł do przekonania, że w charakterze Napoleona (i Fryderyka Wielkiego) tkwi coś tak prozaicznego, trzeźwego, że chyba nie zdarzy się poeta, który by ich potrafił wyidealizować. „Dlaczego? Dlatego, że są

wielcy tylko dzięki rozumowi, a rozum jest przeciwieństwem ideału".

Ta myśl Hebbla przypomina mi się, gdy rozważam i postać Batorego, jak ją przekazała historia, i dramat p. Szpotańskiego. Mnóstwo w tym dramacie prozaicznego materiału, słucha się go jakby wykładu historii rozdzielonego na dużo głosów. Mówi się o Inflantach, możnowładcach, bucie szlacheckiej, o królu szwedzkim, o intrygach Krzysztofa Zborowskiego, wylicza się różne kombinacje z zakresu polityki zagranicznej i wewnętrznej, prawie takim samym stylem, jak się to robi w dziennikarskich artykułach. Ostatecznie może być sobie i taka forma, ludzie polityki nie potrzebują mó-
[450] wić kwieciście, lecz szarą prozą — wcale też nie jestem tego zdania, co Hebbel, żeby ludzie, u których naczelną władzą duszy jest rozum, nie mogli być wyidealizowani. Ale w którymś punkcie musi się zacząć czy pojawić poezja, i ta się nie pojawia.

Co gorzej — jest w tym Batorym sporo ukrytej pedagogii, i to niższorzędnej. On wychowuje naród, krępuje samowolę magnatów — o tym wszystkim czytaliśmy w podręcznikach historii, uczyliśmy się nawet, braliśmy z tego dwójki. Można by się spodziewać, że autor nowoczesny, przynajmniej pod względem horyzontów historycznych, wychyli się poza tradycyjne oklepanki o Batorym, poskromicielu szlachty, zmonumentalizowanym już dostatecznie przez Matejkę. Trzeba przecież wyjść poza Szujskiego, Bełcikowskiego, Rzewuskiego, a nawet poza *Dumę o hetmanie*, która tylko w stylu jest rewelacyjną.

Batory p. Szpotańskiego ma za dużo przenikliwości, nieomylności, a przede wszystkim: racji, i to go czyni prozaicznym. Autor nie pokazał nawet, że mu to trudno przychodzi — pokazuje tylko gracza szachowego.

Poetyczniejszy element przedstawia Samuel Zborowski, ukazany dość plastycznie na tle zaporoskim, później w więzieniu i w drodze na ścięcie. Ale jego dramat jest wpleciony w dramat (?) Batorego w sposób nieszczególny, a nawet mylny. Z początku rzecz wygląda tak, że Samuel jest kontrastem Stefana; tam warchoł, nadużycie swobody, buta, anarchia — tu prawo, dyscyplina, przyszła Polska ujęta w ryzy i zorganizowana. Ale od połowy rzecz się załamuje. Zborowski zamiast być antagonistą Batorego — niemiecka terminologia dramatyczna ma na to wyraz „Gegenspieler" — staje się tylko nieszczęśliwą ofiarą pomyłki sądowej, człowiekiem, na którym Batory i Zamoyski popełniają tzw. mord sądowy. Tak by bowiem wynikało z autentycznej, a przynajmniej przez kroniki historyczne przekazanej sceny, w której Zamoyski Zborowskiego, na śmierć idącego, prosi trzy razy o przebaczenie, a Zborowski w końcu mu przebacza, woła jednak, że jest niewinny, i pozywa kanclerza na sąd boży. Ta scena odłamuje ostrze całemu konfliktowi: Zborowski zapiera się swej roli historycznej, nie jest już symbolem, reprezentantem warstwy dezorganizującej życie państwowe, lecz owszem, godzi się na ideologię króla i kanclerza, a tylko targuje się o to, czy on sam, Zborowski, podlega wynikającym z tej ideologii sankcjom karnym, czy nie, targuje się więc o stronę czysto faktyczną, i w ten sposób dramat z politycznego zmienia się w kryminalny lub prawniczy. [451]

Pewnym ostrzeżeniem czy pouczeniem dla autora powinien był stać się w tej mierze choćby dramat Słowackiego o Zborowskim. Słowacki również znał ową wersję historyczną o prośbie Zamoyskiego; uderzyła go ona jako niezgodna z drugą tradycyjną wersją o karygodnym warcholstwie Zborowskiego; uroczysty pozew Zborowskiego był dla poety rewelacją, a może hi-

storiozofia związana z nazwiskiem Batorego, Zamoyskiego i Zborowskiego jest mylną, może szlachta nie zgubiła Polski, lecz była jej kwiatem? Więc przedstawia sąd Zborowskiego, jego rehabilitację, jakąś rewizję rachunku historycznego. Nie myślę, oczywiście, wdawać się tu w rozważania historyczne, ale wskażę choćby na dziełko Chołoniewskiego o dziejach Polski, gdzie epoka swobód szlacheckich przedstawiona jest od strony jasnej, jako zawiązek, niestety, nie wyzyskany zawiązek, pewnych nowych, wyższych form bytu państwowego, form przyszłości, do których Polska instynktownie dążyła.

A więc Zborowskiego powinno się było w jakiś sposób przeciwstawić Batoremu, jako potęgę poniekąd
[452] równouprawnioną — w jaki sposób, to już byłoby rzeczą autora. Dramat równych uprawnień — oto minimum, którego można żądać od autora dramatycznego (postulat skanonizowany w literaturze przez Hebbla). Poeta może się, oczywiście, wychylić poza czy ponad ten system, może dążyć do pewnych tendencyj, ale dopiero w drodze jakiejś syntezy, mając poza sobą owe równouprawnienia, jako etap.

Taki Zborowski musiałby oczywiście być tłem kontrastowym dla Batorego, który, według tytułu, ma być głównym bohaterem dramatu. Nie tylko tłem, lecz także zagadką — „problemem". Nie mord sądowy, lecz — mord ideowy. Mussolini i Matteotti. Mały przykład takiego dramatu mieliśmy w *Wilkach* Rollanda, którego właściwym, ideowym bohaterem byłby wódz Quesnel, a nie uczony Teulier. Na wielką skalę jest to wykonane w *Agnieszce Bernauer* Hebbla.

Pokazuję tylko jedną z pierwszych lepszych możliwości. Sztuka p. Szpotańskiego jest raczej szeregiem obrazów historycznych niż dramatem. Po co ją napisano i dlaczego wystawiono?

Podejrzewam, że dlatego, ponieważ sanacja jest w modzie; marszałek Piłsudski ma być Batorym, a te warchoły — to niesforny Sejm. W samym dramacie nie ma wprawdzie poszlak do takich interpretacyj, ale tak sobie ludzie mówią na ucho. Lecz analogia jest zupełnie mylna — litera prawa jest raczej po stronie Sejmu, a Samuelem Zborowskim byłby minister Czechowicz. (Ale niektórzy wolą w nim widzieć Zagórskiego).

Zobaczymy, jaki będzie drugi dramat na ten sam temat, ale już z Samuelem Zborowskim jako bohaterem — dramat p. Ferdynanda Goetla, który ma być wystawiony w Teatrze Polskim. Na sztuki sanacyjne — z przeszłości — jest popyt.

Zresztą dla zachęty przyznać trzeba, że *Król Stefan Batory*, choć chybiony w całości, ma sporo szczęśliwych momentów, dobrych powiedzeń, styl gładki i trwa niedługo. Niektóre sceny są dobrze zaaranżowane i reprezentatywne. Dla szkół dobre przedstawienie.

Rolę tytułową grał główny król naszej sceny, p. Solski. Gniewał się, jak zwykle, ale był imponujący. Głębokim basem czarował p. Węgrzyn. Pani Halska dobra była w roli Gryzeldy. Czego chcą krytycy od gry p. Baya-Rydzewskiego w roli Zamoyskiego — nie wiem; mnie się zdaje, że był na miejscu. Trudno od aktora żądać odcieni, których nie dał autor.

* * *

W końcu jedna kwestia formalna. *Król Stefan Batory* na konkursie teatralnym lwowskiego Teatru Miejskiego osiągnął trzecią nagrodę. Pierwszą otrzymał *Popielnik* Macieja Szukiewicza. Czemuż się go nie wystawia? Czy dlatego, że *Stefan Batory* wydawał się „aktualniejszym"? Lecz ta aktualność — jeżeli nawet jest — to jest dość sztuczna i bojaźliwa.

Teatr Polski: *Samuel Zborowski*,
dramat Ferdynanda Goetla,
nagrodzony na konkursie krakowskim,
w 8 odsłonach.
Reżyseria L. Schillera,
dekoracje i kostiumy K. Frycza
[muzyka Jana Maklakiewicza,
premiera 4 IV 1929]

[454] Aby od razu stwierdzić wynik: dramat Goetla jest jednym z najwybitniejszych utworów scenicznych lat ostatnich, a w dziale historycznym najlepszy od czasów Wyspiańskiego. Wyobraźnia, rozum, znajomość życia, dobre rzemiosło — złożyły się na to, aby ten debiut dramaturgiczny znanego powieściopisarza uczynić jak najszczęśliwszym. Liczne oklaski i wywoływania, którymi autora darzono po trzech ostatnich odsłonach, były nie kurtuazją, lecz należnym hołdem dla talentu i pracy.

Zalety sztuki Goetla jeszcze lepiej występują w jej wydaniu książkowym (nakład Gebethnera i Wolffa). Nie dlatego, żeby to był „dramat książkowy", to znaczy, żeby należał do tego typu utworów, które w gruncie rzeczy są poematami lirycznymi albo powieściami przyodzianymi w formę dramatyczną, lub też zawierają trudności niemożliwe do pokonania przez dzisiejszą technikę teatralną.

Owszem, *Samuel Zborowski* — jak to wykazało przedstawienie w Teatrze Polskim — ma życie i teatralne, i dramatyczne, ale jest równocześnie doskonałym dramatem książkowym, to znaczy takim, który

ostoi się także w czytaniu, ma bowiem pod dostatkiem tzw. walorów literackich. Styl jest szlachetny, pełen trafnych przenośni i przysłowi, dialog inteligentny, przy tym żywy, dosyć charakterystyczny i zachowujący koloryt owoczesności bez zbytnich smaczków lingwistycznych; widać w nim staranność o dojście do najwyższych syntez dramatycznych. Takie sceny nastrojowe, jak obozowisko króla w ostępach rosyjskich, jak nawoływanie się szpiegów po nocy naokoło odludnej karczmy, gdzie Zborowski otrzymuje wieść o Gryzeldzie — w czytaniu wywierają większe wrażenie niż ze sceny, która urzeczywistniając wizję autora, zarazem zbyt ją zacieśnia i nawet trywializuje. Zwłaszcza ta pierwsza scena, o której jeszcze będę mówił (4 odsłona), przypomniała mi dawno kiedyś czytany dramat, już czysto książkowy, Grabbego *Hermannsschlacht*, gdzie Rzymianie, wciągani w zasadzkę przez Germanów, brną coraz dalej w nieznaną puszczę. [455]

Także opanowanie materiału historycznego lepiej wychodzi w czytaniu niż na scenie. Wcale nie zgadzam się z tymi, którzy twierdzą, że sztuka Goetla jest tylko kroniką dramatyczną czy szeregiem luźnych obrazów scenicznych na temat Zborowskiego. Nie czytali lub nie pomyśleli.

Oczywiście jest Goetel tak samo jak Szpotański w dużym stopniu zależny od materiału historycznego, nie może go nałamywać i ociosywać zupełnie swobodnie. Nie może też i nie chce odstąpić od narzuconej przez historię idei dramatycznej: jednostka wyłamująca się z karbów organizacji — ale uwypukla tę myśl w sposób szczęśliwy i oryginalny. U Goetla tak samo jak u Szpotańskiego stronnictwo nowego królewskiego ładu walczy ze stronnictwem warcholących wielmożów, Zborowskich, ale — i to jest wielka różnica — jego Samuel jest stroną trzecią, nie należy ani tu, ani

tam, jest potęgą trzecią, nieobliczalną i nieokiełznaną. Sprytny intrygant Piotr Zborowski i sieć jego zamysłów to bądź co bądź jakaś organizacja — Samuel to żywioł ślepy, ani zły, ani dobry, bo sam sobie nie znany. Ze swoimi wadami i cnotami nie należy do tego świata, musi wejść z nim w śmiertelny konflikt, jest człowiekiem tragicznym. „Kto sam sobie święty — tak określa go w końcu Batory — urąga prawom, które święte Bogu... padnie... lub ludzką ziemię zmieni w zbójców jaskinię". Zdaje się, że autor chciał w tym Samuelu dać kwintesencję, sam aromat bujnego szlachectwa polskiego. Używa drugiego tytułu: *Rycerz na Podolu*. Rycerstwo dawnego autoramentu już wówczas
[456] upada, nie jest do Boga ani do ludzi, musi się przystosowywać. Samuel zostaje wciąż sam; bracia chcą się nim wciąż posługiwać, grać nim jak tuzem, raz im się to udaje, to znów nie mogą sobie z nim dać rady, nie rozumieją go — i na tle tego stosunku do braci postać Samuela, szlachetnego anarchisty, występuje jeszcze wyraźniej niż w stosunku do króla i kanclerza.

W pierwszej odsłonie, gdzie zabija Wapowskiego, to tylko szalony „zabijaka" nie umiejący się pohamować; ale już w drugiej mamy charakterystyczne stopniowanie: Samuel chce w biały dzień, na zamku królewskim na Wawelu, urządzić raptus puellae — porwać Gryzeldę w chwili, gdy ona idzie do ślubu z Zamoyskim. To już zuchwalstwo niepojęte nawet dla Zborowskich — i poczciwy Jan Zborowski (jak świetnie umiał autor zróżniczkować tę rodzinkę!) słusznie udaremnia ów zamach.

Porównanie z sztuką Szpotańskiego narzuca się tu samo przez się, gdyż i tamten autor zachowuje mniej więcej ten sam porządek pragmatyczny zdarzeń, nie umiejąc z nich jednak wydobywać żadnych kulminacyj i symbolów. Mam za złe kierownikowi literackie-

mu Teatru Narodowego, że tego autora, skądinąd zdolnego, również debiutanta w dramacie, naraził na taką konfrontację z sztuką bądź co bądź lepszą; ale z drugiej strony ta mimowolna lekcja literatury jest ciekawa. Bo idźmy dalej — tu i tam mamy epizod: Zborowski jako hetman zaporoski. O ileż większa pełnia życia w obozie kozackim u Goetla, jakie tło — np. ów Kozak I, w którym już tkwią zarodki hajdamaczyzny!

Teraz następuje epizod pochodu na Moskwę. U Szpotańskiego tylko opowiada się, że Zborowski nie walczył ani po stronie króla, ani po stronie Moskwy, po prostu stwierdza się fakt historyczny — Goetel stwarza dla tego faktu pełen życia i poezji symbol. [457] Mam na myśli tę scenę w ostępie rosyjskim, gdzie rycerze polscy torują sobie drogę... rąbiąc drzewa. Pięknym poematem jest ich chór. Gdzieś niedaleko jest namiot królewski, podobno król wyszedł na obchód nocny. Króla samego nie widzimy, ale czujemy jego ducha w rozmowach jego żołnierzy, batorczyków. Równocześnie jednak autor tak samo zręcznym i pięknym refleksem maluje ducha Samuelowego: oto nadchodzi wieść, że Samuel ze swymi Kozakami zdobył za jednym zamachem miasto oblegane przez kanclerza, lecz wyminął wojsko polskie, wzgardził braterskim uściskiem, którym chciał go powitać Zamoyski — i wali teraz w las, czyżby na króla? Jego Kozacy śpiewają pieśń dziką, smętną, szeroką...

Żołnierze królewscy budzą się, przygotowują do obrony, bo nie wiadomo, czego chce Samuel, z kim walczy, przeciw komu? Już chcą bić na alarm... Ale pieśń Kozaków Zborowskiego przycicha, oddala się, Samuel poszedł dalej swoimi drogami, ominął króla, jak ominął kanclerza, sam sobie pan, trzecia potęga w tej wojnie.

Tak to autor, nie wprowadzając ani Batorego, ani Samuela na scenę, pośrednio w tym epizodzie wykrystalizował ich role w swoim dramacie. I ten jego Samuel Zborowski, błędny i zbłąkany rycerz, najbliższy jest tej astralnej postaci, którą nam pokazał w swoim *Zborowskim* Słowacki.

W dramacie Goetla o Zborowskim uderza wciąż to, że u tego autora w tak szczęśliwy sposób logika, spryt łączy się z wyobraźnią, aby przezwyciężyć oporny materiał i przeprowadzić swoją koncepcję. Natrafia w tym materiale na szczegóły obojętne, nic nie mówiące, znajduje w nich zagadki i daje na te zagadki swoje odpowiedzi. Samuel wybiera się do Włoch? Po
[458] co? Oczywiście po to, aby zlikwidować swoje życie w Polsce. Chce wstąpić po drodze jeszcze do Krakowa? Po co? Oto tajny sens: „Przed wyjazdem — powiada Samuel — stanę jeszcze raz tam, gdzie się mój los wykrzywił... pokłonię się królowi i spojrzę w twarz Zamoyskiemu".

Zbrodniarzy ciągnie los do miejsca zbrodni, bohaterów do miejsca rozstrzygnięć.

Niestety, brak mi czasu, żeby dramat Goetla skonfrontować z autentycznym materiałem tudzież z dramatem Szujskiego. Powinien to ktoś zrobić w polonistycznym seminarium uniwersytetu, a przyszły profesor polskiej literatury współczesnej — bo taką nową katedrę proponują teraz literaci utworzyć — będzie miał także wdzięczne zadanie. Goetel tak samo jak Szpotański korzysta z postaci Gryzeldy, aby także na terenie erotycznym przeciwstawić Samuela Zamoyskiemu. Czyni to odważniej i swobodniej. W 2 odsłonie Samuel chciał porwać Gryzeldę przed ołtarzem, w 6 ma z nią ostatnią schadzkę, i ta schadzka staje się jego zgubą. Motyw prawie jak ze Samsona i Dalili — Gryzelda staje się Dalilą mimo woli. Dramatyczny

i teatralny kontrast: w chwili gdy Samuel może już osiągnąć największe szczęście — autor nie bawi się w pruderię — wpadają żołnierze, aby go uwięzić. Samuel porywa się, aby uchwycić odpasany miecz, lecz dowódca Uhrowicki przydeptuje miecz — szczegóły o pierwszorzędnej poetyckiej i plastycznej piękności, zwłaszcza w związku z wróżbą Cyganki w odsłonie 3. Czy one są autentyczne lub czy może Goetel znalazł je w którymś z dawniejszych opracowań tematu (np. *Zamek krakowski* Rzewuskiego) — ocenić nie mogę.

Następuje teraz scena w więzieniu, przed ścięciem, która musiała być i kulminacją, i rekapitulacją dramatu Samuelowego. I tu autor nie tylko stanął na wysokości zadania, lecz stanąwszy rozwinął skrzydła do lotu i wzbił się w górę — jak przystało poecie. Mam na myśli najpierw rozmowę Samuela z Zamoyskim, człowiekiem pełnym obowiązków i skrupułów, człowiekiem skomplikowanym, który skazuje na śmierć i równocześnie o przebaczenie prosi — a potem przepiękną bluźnierczą modlitwę Samuela. [459]

Tu w obronie autora muszę się wdać w polemikę z krytykami. Jedni (np. Boy-Żeleński) mówią, że ta modlitwa jest bajroniczna, a Samuel to Kmicic. Otóż oczywiście, że musi on mieć coś z bohaterów Byrona i coś z Kmicica, jego linia przecina się z tamtymi, to jest ten sam żywioł — idzie o to, czy on jest w tym wypadku uzasadniony, ugruntowany, czy przyniesiony z zewnątrz. Otóż z całego założenia wynika, że ten Samuel w chwili najwyższego natężenia swego jestestwa tak musi się modlić. Patronami jego są nie tylko bajronowski Korsarz czy szlachetka Kmicic, pozbawiony wszelkiej godności tragicznej, lecz także owi ludzie renesansu, którzy Boga wyzywali na pojedynek, a do kościołów wjeżdżali końmi. Recenzent „Polski" powiada, że Zborowski gorszy jest od Kmicica, bo ten

się przynajmniej nawraca do porządku i ładu. Ale to jest ocena etyczna, nie dramatyczna. Kmicic porządniejszy człowiek, ale filister; cała jego pokuta polega na tym, że zamiast rozpruwać Butrymów, rozpruwa Szwedów, coś jak bandyta przedzierzgnięty w żandarma. P. Boy-Żeleński wytacza znów przeciw Goetlowemu Samuelowi realistyczne racje, że tak niewiele ma wspólnego ze Zborowskim autentycznym, który miał tylko różne bziki — ależ to pochwała!

Odsłona ostatnia — scena sejmowa, zwycięstwo parlamentarne Batorego nad warcholstwem szlacheckim stojącym w służbie Zborowskich — znowu wyzywa do porównań z sztuką Szpotańskiego. U Goetla
[460] scena ta nie jest wcale przyłatana; godne największego uznania jest to, że autor w momencie, gdzie, zdawałoby się, już zastygło zainteresowanie, umiał je rozniecić na nowo i ogarnąć krąg jeszcze szerszy. Ten epilog jest sądem, idea królewska, idea organizacyjna, ściera się jeszcze raz z ideą Samuela. I król nie występuje jak deus ex machina (bóg, który w starożytnym teatrze pojawiał się na maszynie), on już przedtem, np. w odsłonie 4, wchodził w zetknięcie ze Zborowskim. Jeden z recenzentów powiada, że ta odsłona, gdzie żołnierze torują drogę przez las, to poezja nowoczesna. Tak jest, w poezji nowoczesnej pełno cieśli, drwali, rzemieślników i chórów unisono: my rąbiemy! Jeżeli Goetel się zapożyczył, to uczynił to w chwili najodpowiedniejszej z większą racją niż poeci rzemiosła, bo czyż nie chodzi tu właśnie o króla, który buduje, który się przerębuje przez dżunglę, o króla-założyciela? Pożyczka jest najzupełniej legalna i „formalne zdobycze" nowej poezji są przecież nie na to, żeby się nimi popisywano, lecz żeby z nich korzystano tam, gdzie potrzeba.

Więc znowu autor wrzucił wszystko do tygla, znowu wywołał napięcie — wszystko zawisło na ustach

Batorego. Mowa Batorego jest twarda i piękna. Zrobiliście to i owo — mało, mało, panowie, wszystko jeszcze za mało dla Polski! Ale w sprawie Samuela — i tu mści się zerwanie autora z historycznym materiałem — Batory wykręca się sianem. Konflikt właściwy między tymi dwiema potęgami pozostaje dalej w mroku. I ostatecznie ma się wrażenie, że Samuel zginął niewinny: przewoził listy Piotra zawierające zdradę stanu, ale nic o tym nie wiedział (a powinien się był domyślać), później był za dumny, aby się oczyścić. A więc — mord sądowy, mord państwowy? To wszystko pozostaje nie rozwikłane i nie zadowala tak samo u Goetla, jak u Szpotańskiego.

Pojawienie się husarii za sceną — to efekt zużyty bombastycznego patriotyzmu, król wygrywa zbyt łatwo, tak jak u Szpotańskiego. Wygłasza kazanie... [461]

Wobec zakusów prywatnych, żeby także tę sztukę interpretować w duchu aktualnego konfliktu między rządem a sejmem, jeszcze raz muszę zapytać: jak się dziś nazywają Zborowscy? jak się nazywają wielmoże, dla których prawo jest świstkiem papieru? Czyż nie do magnatów należał niegdyś ów jegomość, który egzekutorowi podatkowemu kazał wyliczyć 50 bizunów i zjeść pozew? Ostrożnie z analogiami historycznymi!

Wystawienie sztuki Goetla w Teatrze Polskim nie stało na wysokości jej walorów poetyckich. Przede wszystkim nie wszystkie jej akcenty dramatyczne są zarazem akcentami teatralnymi. Dotyczy to np. rozmów i zatargów między braćmi Zborowskimi. Intryga jest splątana misternie aż do ostatniego aktu włącznie, ale trzeba rzecz dopiero czytać, aby to docenić. Pozostaje jednak sporo akcentów teatralnych, zwłaszcza na końcu odsłon, i one zapewniają sztuce dłuższy żywot na scenie.

Z reżyserią L. Schillera stanowczo pogodzić się nie mogę. Nie wiem, o ile ona wnikała także w grę

indywidualną aktorów — w ogóle nie wiem, czy dziś aktorzy, zwłaszcza ci więksi, dojrzeli już do tego, żeby reżyser — czy autor (??) — mógł im robić uwagi. Ale ten a priori wzięty płaczliwy, rzekomo tragiczny ton (styl?), ton, który od razu upomina: hej, tu będzie tragedia! — jest nieznośny. Czyż nie lepiej, żeby od tonu naturalnego, ba, naturalistycznego, przejść powoli i konsekwentnie do tragicznego, niż na odwrót? Pieśń drwali — wydłużona, zepsuta. W ostatnim akcie dobrze zrobione chwile milczenia i oczekiwania, aż Batory się odezwie. Tu przechodzę do gry. Otóż Junosza-Stępowski jako Batory czarował maską i milczeniem (trochę za tanim efektem są już te milczenia teatralne), ale gdy się odezwał — byłem na premierze dla prasy — mówił za flegmatycznie. Może to miało być: twardo, oschle — ale wypadło miękko. Mimo to i publiczności, i wielu recenzentom się to podobało — wzięli zamiar za wykonanie. Taki urok ma sława.

P. Leszczyński grał Samuela bardzo dobrze, mówił umiejętnie, wywierał wrażenie. Ale ten Samuel — to powinien być pół-niedźwiedź, pół-anioł, istota egzotyczna. Może gdybyśmy nie znali Leszczyńskiego z jego ról salonowych, eleganta, dowcipnisia, zdobywcę serc — jego Samuel by nam wystarczał. Ale tak — wierzyć się nie chce. W repertuarze Leszczyńskiego najwięcej do Samuela zbliżony jest Koriolan Szekspira — i temu także brakowało nie rozmachu, ten był, lecz ciężaru gatunkowego.

Z innych ról — wszystkie były grane starannie — wymienić trzeba specjalnie pierwszy występ p. Jednowskiego, dotąd artysty sceny krakowskiej. P. Jednowski to aktor i reżyser zdolny, rutynowany i użyteczny. Sympatyczną postać Jana Zborowskiego odtworzył wyraziście, przemówienie w akcie ostatnim wypadło imponująco.

Teatr Ateneum: *Oj, młody, młody!*
komedia w czterech aktach
Jana Aleksandra hr. Fredry.
[Placówka Żywego Słowa]
Reżyseria J. Kochanowicza,
dekoracje J. Golusa
[premiera 23 IV 1929]

[463]

Teatr Ateneum okazał znowu szczęśliwą rękę w wyborze sztuk. Sięgnął do repertuaru polskiego dawniejszego, ale wybrał przy tym sztukę taką, która właśnie dziś może się wydawać bardzo świeżą, nawet aktualną (brak mężczyzn po wojnie!). A jednak wszystko się dzieje za starych „dobrych" (?) czasów na wsi szlacheckiej, kiedy pan dziedzic jeszcze nie parcelował swych gruntów, spraszał znajomych na polowanko, trzymał leśniczego, a w domu nie było ani radia, ani gramofonu, a kwintesencją nowinek miejskich był żurnal. Dziś stosunki już nie są tak idylliczne ani literatura nie zwraca na nie uwagi, czasem tylko p. Fijałkowski, poseł i autor, spróbuje zaczerpnąć z tej zaniechanej już kopalni komediowej Fredrów, Blizińskich, Bałuckich, Przybylskich.

Więc cóż tak nowego jest w tej starej komedii młodszego Fredry o młodym, naiwnym kochliwcu z miasta, który przybywszy na spokojną wieś, szerzy od razu takie spustoszenia „sercowe" wśród niewiast wszelkiego wieku, stanu, że aż stary wujaszek musi go osadzić w miejscu, dając jego apetytowi na pożarcie swą córeczkę, zresztą od dawna już dla niego przeznaczoną?

Nowością może być jej odcień seksualny i zdaje mi się, że reżyseria w ten też sposób sztukę ujęła, nie przesądzając, nie popadając w trywialność ani nieprzyzwoitość. Co dla Fredry — który zresztą wzorował się bardzo na Francuzach — było tylko pikantnym, było odchyleniem od normy, dziś może się pokazać na scenie otwarcie, jako równouprawniony gatunek. Jurny Józio nie jest dziś — w literaturze, nie w praktyce! — czymś, co trzeba wciąż usprawiedliwiać okrzykiem: oj, młody, młody! Pirandello napisał komedię *Zwierzę*, w której starszy pan, kapitan okrętu, zgłodniały wilk morski, w ciągu jednej nocy „obrabia" cały personel żeński. Kaiser ma w swym obfi-
[464] tym repertuarze komedię *Centaur* o podobnym temacie. Literatura nauczyła się powoli oddzielać miłość od seksualizmu; ostatni zdobył nawet prawo do komedii, gdy przedtem żył tylko w prywatnych anegdotach. Jest to, bądź co bądź, również demokratyzacja nie do pogardzenia.

W komedii Fredry dobre jest to, co niegdyś mogło się wydać brakiem: że Józio, spotkawszy wreszcie ową Julkę, dla siebie przeznaczoną, jak pan Tadeusz Zosię, nie wpada zaraz w sentyment „prawdziwej" miłości.

Ale wskazując na podobieństwa do dzisiejszych prądów, muszę wskazać i na różnice. Fredro-syn, autor różnych utworów pornograficznych, które krążąc w odpisach wśród... młodzieży, przysparzają dziwacznej sławy... Fredrze-ojcu, traktował rozbuchanie — czy rozbuhajowanie — swego Józia tylko jako żart sceniczny, aluzję, na wpół rubaszną, na wpół niewinną — gotów był w ostatnim akcie pokazać nawet księdza, który błogosławi młodych. Seksualizm w literaturze nowoczesnej ma jako odpowiednik w nauce — freudyzm, jest w gruncie rzeczy uznaniem istnienia materializmu fizjologicznego, wymiataniem resztek roman-

tyki. Coś takiego nie mogło powstać w czasach fredrowskich, nie tyle romantycznych, ile bogobojnych. Szlachcic nie wykonywał już wprawdzie jus primae noctis (prawo pierwszej nocy), ale je uprawiał po amatorsku i dawał na kościół. Halki, opiewane przez Wolskiego-Moniuszkę, były suto wyposażane i wydawane za gajowych. Rodzonymi braćmi Józia z *Oj, młody, młody!* są Wicek i Wacek Przybylskiego, którzy wpadają na scenę, szczypiąc dziewczęta wiejskie. Nie gorszył się tym nikt, ani one same. Obrazę społeczną zaczęto naprawdę wyczuwać dopiero o wiele później.

Analogia do czasów dzisiejszych tkwi także w pewnym nic-nie-robieniu sobie z seksualizmu. Za czasów Przybylskiego płeć pisano przez duże P, czyniono potęgą metafizyczną. Dziś jest usiłowanie, by sprawy seksualne po prostu — uregulować. Jest w tym pewne lekceważenie dla nich. Pod tym względem atmosfera fredrowska była również „zdrową". Zważmy, jaką niemal higieniczną rolę miewała sprośna anegdota. Ona zohydza miłość (przez duże M), i dlatego kobiety nigdy jej uprawiać nie będą. Nie jest to w ich interesie, one muszą miłość utrzymać w cenie. Przybyszewski miał słuszność, gdy mówił, że po jego śmierci kobiety powinny jego trumnę nieść na swych barkach. Wyolbrzymiając rolę płci, wyolbrzymiał rolę miłości — i podbijał jej cenę. Socjalnym wentylem mężczyzny przeciw takim zamachom kobiety na równowagę płci jest sprośna anegdota. [465]

Od tych uwag mądralskich przejdźmy do teatru. *Oj, młody, młody!* jest dobrym teatrem. Rolę tytułową grał p. Ciecierski, znany chlubnie z *Kwadratury koła*. Wywiązał się z niej doskonale, ale czemu nie przystroił się w jakąś perukę? Józio nie powinien występować z początkami łysinki. Tym większa pochwała należy się temu artyście, że musi rolę dopiero kreować, nie

może jej grać samym sobą. Warto by zresztą, żeby i inni, młodsi artyści z Placówki Żywego Słowa mogli się w tej roli popisać. Grać męskiego podlotka — cudne zadanie!

Wszyscy inni grali z werwą, akcja toczyła się wartko i wyraziście. Odznaczyła się p. Wysocka w malutkiej rólce Kasi. Sensację budziło to, że grano tę starą sztukę w kostiumach dzisiejszych. Zdaje się, że z konieczności — trudno było sprawiać osobne kostiumy — zrobiono cnotę, eksperyment. Przecież dziś grano już i *Hamleta* w kostiumach nowoczesnych. Wątpliwości nasuwają się właściwie tylko co do pań. Krótkie suknie dzisiejsze wypaczają poniekąd charakter obyczajowy tej komedyjki Fredrowskiej. Nadają paniom wygląd lekkoduszny, wyzywający. I wszystkie one za młodo i za pięknie wyglądały. Józio ówczesny miał do czynienia z niewiastami już podmamusiałymi, nie „rozbudzonymi" — a raczej: już uśpionymi — rozmawiającymi o żurnalach, konfiturach i służbie; była to atmosfera cnoty nie tyle purytańskiej, ile nudnej. Tym większa była jego „zasługa", jeżeli potrafił w tym światku wywołać erotyczną rewolucję. Ten właśnie kontrast poniekąd przepada, gdy niewiasty mają suknie krótkie. Zysk jest jednak ten, że jego zachłanność, przy krótkich sukienkach, jest tym wiarygodniejsza. Trochę takiej, rzekłbym, operetkowości nie zaszkodziło.

Teatr Letni: *Zakład o miłość,*
komedia w 3 aktach Gustawa Beylina
[reżyseria Antoniego Różyckiego,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 26 IV 1929]

Główna sytuacja tej komedii jest taka: *[467]*

Kobieta przychodzi sama do mężczyzny i powiada: no, bierz mnie pan! I wtedy mężczyzna zaczyna się ociągać, wahać; on by chciał, ale nie w ten sposób; nie lubi gołąbków upieczonych, które same wpadają do gąbki, prawdziwy apetyt ma dopiero wtedy, gdy je sam ustrzelił fruwające na wolności w powietrzu.

Komedyj i operetek z tą sytuacją jest dużo. Dokładnie pamiętam jakąś sztukę Bracca graną w Warszawie nie dość dawno. Bo też sytuacja jest pod względem teatralnym jeszcze wciąż wdzięczna, paradoksalna. Zamiana ról: zuchwałość jest po stronie jej, nie jego. Kobieta, która zwykle mówiła: nie! — choć myślała: tak! — teraz mówi: tak! — a co myśli? Otóż tutaj dla komediopisarzy otwiera się pole do popisu. Najulubieńsze jest wyjście takie: gdy kobieta chce — czy też udaje, że chce — fizyki, wtedy mężczyzna właśnie pragnie — duszy. Miłość fizyczną rad by otrzymać w pudełku z miłości wyższogatunkowej, tzw. prawdziwej. Gdy ona jest bakchantką, on staje się platonikiem. Oczywiście z tego wynika rozwiązanie szczęśliwe — małżeństwo. Bo w gruncie rzeczy oboje się

przecież kochali. Zysk dla mężczyzny jest ten, że już wcześniej otrzymuje od kobiety niejako zadatek, próbkę, aprobatę na miłość fizyczną — dowód niezbity, że podobałby się nawet bez sakramentu.

Tak bywa w komediach. W praktyce, zdaje mi się, takie ryzyka egzotyczne nie kończą się dla kobiet bezboleśnie. Najprzód, że mężczyźni nie są skłonni do wspaniałomyślności; po drugie, że prowokacja kobieca tylko niektórych oziębia, ale innych zagrzewa; po trzecie wchodzi tu w grę ambicja męska, i to podwójnie: raz, żeby nie narazić się na podejrzenie o impotencję, po wtóre, że skoro ona ryzykuje i naraża się na różne towarzyskie, społeczne i nawet finansowe nastę-
[468] pstwa, to on nie może stchórzyć i tej ofiary nie przyjąć. Inna rzecz, że w tej grze miłosnej ofiarą bywa w końcu mężczyzna: wdeptuje „w sakrament", w pojedynki, w alimenta i różne inne nieprzyjemności.

Jeżeli takie refleksje nasuwają mi się przy komedii p. Beylina, to bynajmniej nie dlatego, żeby ona sama była czymś więcej jak aluzją do tego rodzaju konfliktów erotyczno-społecznych. U p. Beylina rzecz dzieje się w Biarritz, obydwie strony są zamożne: bogata Amerykanka i bogaty Polak; więc ostrze konfliktów jest już z góry odłamane, rzecz redukuje się do małego ryzyka towarzyskiego. Bo zresztą gdyby nawet i Polak uszczknął coś z cnoty amerykańskiej, czyż nie mielibyśmy do tego prawa za te ich lichwiarskie pożyczki, panie dobrodzieju?

Z powyższym zastrzeżeniem można przyznać, że komedyjka p. Beylina ową główną sytuację wariantuje w sposób zgrabny i miły. Główną parę grają pp. Leszczyńska i Różycki, najmilsza para amantów warszawskich (oprócz pp. Malickiej i Węgierki). Mogłoby więc być powodzenie takie, jak *Panienki z dancingu* Krzywoszewskiego, która ma podobną osnowę moral-

no-niemoralną. Podobna kombinacja cnoty z grzechem, pikanterii z wątpliwym sentymentem, cukru z pieprzem. Myśl, że Teatr Letni znowu na parę miesięcy zagwoździ taki sam figiel, ma w sobie coś ponurego. W porównaniu z p. Krzywoszewskim p. Beylin ma tę wyższość, że podobno jest człowiekiem bardzo bogatym, nie potrzebuje więc zarabiać pisaniem sztuk, i jego pieprz sypie mu się z szczerego serca. Powiększa on zastęp naszych „Francuzów Północy". Ale rzemiosło ma gorsze. Popełnia błędy, których by autor *Dziewicy z dancingu* zapewne uniknął.

Najpierw obciąża swój utwór figurami epizodycznymi, które nie są ani oryginalnie zaobserwowane, ani humorystyczne, ani dość organicznie z główną sprawą związane. Dosłownie: wałęsają się po scenie, zaledwie że w III akcie służą gwoli retardacji (tj. opóźniania akcji), aby przeszkadzać uwodzonemu uwodzicielowi. Zarówno zwariowany filolog, gadający wciąż o swych książkach, jak obydwie kokoty są właściwie figurami smutnymi. Autor, który ma dość duży zmysł dla dowcipu, nie ma żadnego poczucia humoru, nie widzi, jak niesmaczną jest scena, w której uwodziciel, chcąc się pozbyć dawnej kochanki kokoty, tuż przed schadzką amerykańską wypłaca cały rachunek wystawiony przez nią za puszczenie jej w trąbę. I ten obrzydliwy lowelas ma się podobać świeżej, zdrowej Amerykance, i ona nie czuje w nim stęchlizny? Może to już niewspółczesne, panie autorze? Może panienki w jej wieku znają się już na wartości erotycznej i moralnej takich rutynistów, takich niezdarnych kopij markiza de Priola?

Lecz największą wadą *Zakładu o miłość* jest obciążenie dialogu aforyzmami z teki doświadczonego znawcy kobiet, miłości, życia epikurejskiego. Ten snobizm wygowaty, znudzony, smakoszowski — zdaje mi się — przeżył się również. Aforyzmy same dla siebie

są niezłe, ale ta pretensjonalność, z jaką je autor aplikuje na każdym kroku, jest nie do wytrzymania. Gramofonem jego mądrości sybarystycznych jest kelner filozof, ale to mu nie wystarczy, także inne osoby strzelają przy sposobności sentencjami. I tak np. kokota dowiaduje się, że do pokoju jej eks-kochanka ma przyjść nowa kobieta — i zaraz filozofuje: albo to jest osoba taka a taka, wtedy zrobi to a to, albo... itd. Cały dialog zastyga wciąż w takie kryształki doświadczenia życiowego, zdarzenia nie są same dla siebie, wyjątkowe, lecz od razu, od urodzenia, przykładem na pewne ogólniki lub materiałem do nich.

Jeszcze parę słów o samym temacie, bo to jest
[470] rzecz najbardziej interesująca z całej komedii. Agresywność kobiet można by uważać za skutek wojny: zwiększyła się ich liczba, trzeba używać środków nadzwyczajnych, aby zdobyć mężczyznę. Ta moda agresywności ogarnia nawet kobiety, które takich środków nie potrzebują, dogadza ich temperamentowi. Ale warto by zbadać, od kogo ta moda wychodzi: od kobiet czy od mężczyzn? W literaturze, w teatrze, zdaje się, że od mężczyzn. Mężczyzna stał się wygodnym (czy wyrafinowanym?), chce, żeby go zdobywano, robi mu to przyjemność — puszcza więc przez sztukę odpowiednią sugestię. Nazywa to emancypacją, równouprawnieniem. Kobiety ulegają tej sugestii, biorą się na kawał, i to nawet kobiety uświadomione — pisarki. Skąd powodzenie *Dzikuski* Zarzyckiej? Stąd, że dzikuska przychodzi w koszuli do kawalera — niewinnie!!??

Oczywiście, że mówię tu tylko o pewnej części tych zjawisk. W dużej ilości wypadków zaborczość kobiet jest czymś naturalnym, czymś, co się odbywa poza sztuką, literaturą i statystyką ludności. Ale prawa rządzące giełdą tematów, zwłaszcza w teatrze, w kabarecie

i w filmie, powinne obchodzić krytyka. Im przeciętniejszy jest autor, którego krytyk omawia, tym więcej daje sposobności do takich uwag z pogranicza socjologii i literatury.

Osobne podziękowanie należy się autorowi od ZAD za wprowadzenie na scenę dramaturga, który i sam jest głuptasem, i gada o literaturze i krytyce głupstwa (bez żadnej potrzeby!). Jeszcze jeden ptaszek, który kala — w oczach publiczności — swoje gniazdeczko.

Teatr Narodowy: *Radziwiłł Panie Kochanku*,
komedia w 3 aktach
Józefa Ignacego Kraszewskiego.
Dekoracje W. Drabika,
reżyseria E. Chaberskiego
[premiera 4 V 1929]

[472] Ta komedia wielkiego powieściopisarza, którą teraz wznowił Teatr Narodowy, nie jest tak słabą i naiwną, jak się wydaje. Jest oparta na solidnym fundamencie, postacie rysowane są pewną i doświadczoną ręką, ma nawet dość dużo humoru i zręcznie obmyśloną intrygę. „Trafiła kosa na kamień", „trafił frant na franta, wyciął mu kuranta" — te staropolskie przysłowia ziszcza Kraszewski w swej komedii na skalę szeroką; mniej natomiast zajmuje go sam oryginalny charakter Panie Kochanku. Blagier czy fantasta? bujna natura, gaduła czy poeta? Branicki czy Podfilipski swoich czasów? Sienkiewicz w Zagłobie ujął później ten sam typ słownie, lecz jednostronnie; zostało jeszcze dużo materiału dla dramaturgów i powieściopisarzy. Książę Panie Kochanku nie jest tylko polskim Münchhausenem, Jowialskim, opowiadającym anegdotki na temat różnych niemożliwości fizykalnych — jest też człowiekiem, który w życiu lubi aranżować teatr. Występować incognito, wprowadzać ludzi w śmieszne kolizje — w to mu graj. Kapitalna jest zwłaszcza komedia, którą improwizuje naprędce w III akcie, aby w niej utopić swą klęskę: niech biją dzwony, niech wojsko wejdzie na mury,

niech strzelają z armat, bo oto niewidzialny książę Celibuk ze swymi niewidzialnymi hufcami napadł na zamek! Tu książę Panie Kochanku jest w transie, dorasta do miary Don Quichota.

Dobry też jest rys, że książę czasami udaje biedaczka — może przeczuwa, co go te fantazje kosztują i jak marne ma otoczenie. Ale zresztą Kraszewski nie zadał sobie trudu, by tę postać ująć szerzej i pogłębić odpowiednio do godności legendy, która ją otacza. Dialog jest bardzo pospolity; walka franta z frantem zbyt krótka i niebezpośrednia; książę zbyt często pokazuje się w sytuacjach, które nie mogą być dla jego typu reprezentatywne, np. jako zalotnik; za mało natomiast ma scen, w których by mógł roztaczać cały blask swej natury.

Autor nie miał dosyć koncepcji autorskiej, ale za to aktor, który gra rolę Panie Kochanku, powinien mieć swoją koncepcję aktorską. P. M. Frenkiel nie umiał roli i zarówno widzów, jak swych kolegów na scenie wprawiał w zakłopotanie. Może na przedstawieniach następnych ten brak zostanie usunięty. Ale co gorsza: w grze jego nie było widać nawet zarysów jakiejś koncepcji. Ani rozmachu szlacheckiego, ani pasji, ani upajania się sobą — był tylko pan Jowialski.

Troskliwie opracowaną postać dał p. Justian, a także p. Frenkiel-junior. Drugiego franta grał p. Hnydziński dobrze, lecz nie czuł się w niej swojo. Sam animusz, humor nie wystarczy, należało dla tej roli wyznaczyć jakiegoś drągala, grubasa lub chudeusza — Syruć to nie amant, lecz rola charakterystyczna.

Ale wracając do roli głównej — jaka szkoda, że nie zobaczyliśmy nowej, wielkiej kreacji, która by nas olśniła, która by krytykowi dała sposobność do rozważania całości i szczegółów — a przecież książę Panie Kochanku aż się prosi do takiego traktowania teatralnego! To byłby mógł być nowy „przebój".

Teatr Polski:
Opera za trzy grosze (*The Beggar's Opera*),
widowisko z muzyką w 8 obrazach z prologiem
Johna Gaya (1728).
Układ sceniczny B. Brechta, muzyka K. Weilla.
Przekład O. Winbruna (proza)
i Władysława Broniewskiego (pieśni i wiersze).
Inscenizacja i reżyseria Leona Schillera.
Kierownictwo muzyczne G. Fitelberga.
Dekoracje St. Śliwińskiego.
Dyrygent chóru: Dagoberto Polzinetti.
Film: Leon Tristan (reżyser) i Leonard Zawisławski (operator)
[474] [premiera 4 V 1929]

Program wymienia jeszcze nazwiska członków jazzu, firmę, która pożyczyła remington, i inne firmy pomocnicze. Tej rozmaitości w programie odpowiada rozmaitość sztuki, nazwanej jak najsłuszniej widowiskiem. Scena przybrała wygląd jakby ściany ekranowej w „Colosseum": po obu stronach niby organy, w środku wysoko ukazują się napisy transparentowe, przy końcu nawet autentyczny film z jeźdźcem, który mniej więcej tak jak Danton w filmie *Dwie sieroty* galopuje (p. Tristan dobrze to sparodiował), aby zawieźć pardon królewski skazańcowi stojącemu już pod szubienicą (ta szubienica jest też pokazana). Dalszą część sceny zajmuje płot z rozmyślnie nieudolnym napisem: „Opera za trzy grosze". Przed tym płotem śpiewają czasem aktorzy jak w kabarecie przed zasłoną; to znów płot się rozchyla i ukazuje różne wnętrza i wnętrzności. Jawność kulis dominuje: urządzenie pokojów jedzie z góry na sznurku, policjanci na oczach widzów wytaczają ze sceny klatkę zasiatkowaną, która udaje więzienie, a wtaczają szubienicę — ale

zresztą jawność ta nie została tak dogmatycznie przeprowadzona jak dawniej. W przestrzeni między organami rozgrywa się akcja główna, ale gdzieś tam i z tyłu są jakieś zakamarki, coś tam za kratami się szwenda, niepokoi — cała scena robi wrażenie strychu napełnionego zbieraniną różnych przedmiotów.

Ta akcja obraca się około dwóch ośrodków groteskowo ujętych: jest świat dziadów, którego kierownikiem, reżyserem i przedsiębiorcą jest pan Pryszcz, i świat złodziei, z „kapitanem" Majchrem na czele, również dobrze zorganizowany i cieszący się skrytym poparciem policji. Rzekłbyś: Nowy York takim, jakim go niedawno przedstawiono w sztuce *Broadway*, a może nowoczesny Berlin czy Paryż, gdzie nawet żebractwo i bandytyzm są przedsiębiorstwami „skomercjalizowanymi". Ale ma to być Londyn z pierwszej połowy 18 wieku, gdyż główny autor sztuki, Gay, w tym okresie działał. Co prawda, już i wówczas socjologiczne stosunki obu tych światów nie były inne; złodzieje organizowali się już w starożytności, średniowieczną organizację dziadów opisał V. Hugo w *Notre-Dame*. [475]

Nr 8 „Teatru" (wydawnictwo dyr. Szyfmana) zawiera informacyjny artykuł prof. Tretiaka o Gayu. Dowiadujemy się stamtąd — z pewnym zdziwieniem — że *Opera za trzy grosze* jest arcydziełem. Następnie, że jest satyrą na ówczesne stosunki społeczne i nawet polityczne, a zarazem parodią włoskich oper sentymentalnych, a początkiem angielskiej opery narodowej, która wprowadziła na scenę melodie ludowe.

Ale i to, co w czasach Gaya było satyrą lub rewelacją, dzisiaj działa na nas również tylko jak parodia — może wskutek szczególnego opracowania, którego dopuścił się niemiecki dramaturg Brecht na pierwotnym tekście. Wspomniany numer „Teatru" opowiada dużo o Gayu, ale nie mówi nic o tym, co by było najważ-

niejsze dla oceny sztuki w jej dzisiejszej postaci: o ile mamy przed sobą jeszcze tekst autentyczny, a co jest nowoczesnym dodatkiem.

Dosyć humorystyczny jest węzeł dramatu: córka p. Pryszcza zakochuje się w p. Majchrze, bierze z nim ślub nie najlepszej jakości; król dziadów uważa to za mezalians i robi starania, aby król złodziei dostał się do kozy; rzeczywiście aresztują go — w domu publicznym; z pomocą kobiecą ucieka z więzienia i wskutek intrygi kobiecej łapią go znowu; jeszcze by go mogli wyratować towarzysze, gdyby złożyli policji odpowiedni okup, ale że to dzień koronacji, nie mają czasu; w końcu przecież ta koronacja wychodzi bandycie na
[476] dobre, bo król go ułaskawia. Koniec tedy jest „dobry", tak jak w filmie; prof. Tretiak tłumaczy go nieodzownym dla Anglii sentymentalizmem.

Ta osnowa daje sposobność do wielu scen przeważnie zbiorowych i rodzajowych: zgiełk uliczny w Londynie; wynajem instrumentów żebractwa u Pryszcza; wesele złodziejskie z pastorem i szefem policji (jakiś ówczesny Kurnatowski, nazwiskiem Brown); zabawa u „dziewczynek" itp. Gdyby wykreślić przynajmniej połowę śpiewów lub skrócić je, byłoby to widowisko wcale zabawne. Dziś te potrzeby widza zaspakaja lepiej operetka lub kabaret. Ocenę części muzycznej zostawiam pani Dorabialskiej. W „Teatrze" jest powiedziane, że muzyka jest rozmyślnie prymitywna, że Weill chciał stworzyć „praformę opery", że szło o „uproszczenie języka muzycznego". Mnie się te melodie wydały trywialne, słuchałem ich ze zniecierpliwieniem, które ustawało tylko w momentach, gdzie muzyka nie zacierała poetyckiego tekstu pieśni pióra autora *Dymów nad miastem*, p. Broniewskiego.

W Londynie ta sztuka szła 1000 razy, w Berlinie 300 razy — zapewne tedy są w niej elementy, które ją

czynią przynajmniej zjawiskiem społeczno-literackim, choć może nie artystycznym. Popyt w Anglii jest łatwo zrozumiały — cieszono się wykopaliskiem z dawnej przeszłości literackiej, które okazało się dość zbliżonym do najnowszych dążeń teatralnych. W Berlinie i Warszawie panuje taki sam nastrój, sprzyjający przychylnemu przyjęciu tej *Opery* przez publiczność. Nastrój ten jest wytworzony przez nowoczesne „poszukiwania teatralne", a z drugiej strony przez wysiłki około stworzenia tzw. poezji proletariackiej.

O poszukiwaniach teatralnych pisano już bardzo wiele. Polegają one na rozszerzeniu ingerencji reżysera — co jest dobre; i na przemianie dramatycznego charakteru przedstawień teatralnych na epicki — co jest niedobre. Woła się (np. Tairow, Jewreinow): Teatr powinien być teatralny! Ale w praktyce ta teatralizacja teatru zbliża go do powieści. Nr 8 „Teatru" opowiada o Brechcie, że „wynalazł (?!) on nową formę — zwie ją dramatem epickim". Ale dramat niemiecki miał już wielu prekursorów epiki w dramacie: Schiller, Goethe, Grabbe. Grabbego *Napoleon* ma mnóstwo scen zbiorowych, ekstensywnych: ulica, plac bitwy. W też ślady wstąpił np. Büchner ze swym *Dantonem*, teraz triumfalnie wznowionym przez Reinhardta. Ta fala epickości teatralnej przewaliła się i przez naszą scenę: działalność L. Schillera w Teatrze im. Bogusławskiego, a potem *Żółty kaftan*, *Kredowe koło*, *Wojna wojnie*, *Broadway*, *Miasto* Langera — w Krakowie *Turandot*. [477]

Opera za trzy grosze nadaje się do tych eksperymentów — które już dawno przestały być eksperymentami — tym bardziej, im mniej już działa ze sceny swoją stroną treściową, ideową. Brecht żąda przecież nawet, żeby widz „obojętnie" przypatrywał się wypadkom na scenie, „żądny jedynie zgiełku", i „nie uwa-

ża za konieczne, aby widz był na całej sztuce". Więc dobrowolne zbliżenie (degradacja) do filmu. Zamaskowane zresztą wpleceniem prawdziwego filmu do sztuki — dodatek, o którym już wątpić nie można, z którego wieku pochodzi.

Także „proletariackość" tej sztuki mogła być p. Schillerowi na rękę. Wszak znamy jego publiczne oświadczenia pod tym względem. Ale czy stara romantyka dziadostwa i złodziejstwa ma dużo wspólności z poezją „proletariacką"? Oba te objawy są w *Operze* traktowane raczej jako kawały, jako pewien swoisty folklor, bez żadnego związku z kwestiami społecznymi. Mam wrażenie i podejrzewam, że dopiero później dodano w pieśniach różne aluzje proletariackie. Np. ktoś tam śpiewa: dajcie nam chleba, potem prawcie morały! Galeria bije brawo. Nic dziwnego, ale to nie jest żadna dramaturgia proletariacka, to jest bezpośrednia agitacja. Jak sobie wyobrażam sztukę opartą o socjalizm, o tym pisałem zeszłego roku w „Robotniku" osobno. Tendencja nie powinna wyłazić jak szydło z worka, jaskrawo i natrętnie — wtedy jest płytką, choć może przez to popularną. Nawet gdyby takie jedno słówko teatralne nagle rozpaliło rewolucję, padając jak iskra na proch, nic to nie świadczy o istotnej wartości sztuki już nie tylko estetycznej, lecz wartości dla socjalizmu i proletariatu.

[478]

Istnieje pewien snobistyczny sposób odnoszenia się do proletariatu, którego to sposobu wyrazem wydaje mi się ta przeróbka. Wolę zupełnie szczerą bombę, taką jak *Broadway*. *Opera za trzy grosze* ma być „operą dla żebraków" — niby tanią czy popularną — czy z ich doli i niedoli wziętą? W operze tej śpiewa się takie aforyzmy, jak że człowiek przeważnie przez całe życie nie ma dosyć pieniędzy. A więc ludzie inteligentni zniżają się do proletariatu. To jest problemat raczej pedagogiczny i agitacyjny niż teatralny i estetycz-

ny. Ja nie sądzę, żeby rozmyślnym obniżaniem poziomu (zamiast solidarności!), traktowaniem ludzi dorosłych jak dzieci, można było osiągnąć ten cel, jakim jest zsocjalizowanie mas.

A może... a może bolszewicy lepiej to rozumieją ode mnie.

Ale to pochlebstwo, ta spekulacja na doraźny poklask nie są w sztuce konsekwentnie przeprowadzone. Znalazła się tam też nuta parodii, ironii. Ta opera niby to dla żebraków o żebrakach (i dla złodziei o złodziejach) jest dzisiaj w gruncie rzeczy operą dla smakoszów, którzy wmyślają się w smak żebraków i złodziei! Ma tyle wspólnego z kwestią społeczną, ile dożynki w Spale z reformą rolną. Rentgen w kabarecie śpiewa andrusowską pieśń: „O spójrz, Madonna, z swego balkonna..." To są — czułe kpiny. W tym stylu jest *Opera trzygroszowa*, jej żebracy i złodzieje. Parodia w drugiej części sztuki bierze nawet potężnie górę.

Czytałem raz taką groteskę, że w pewnym domu za miastem podawano wtajemniczonym gościom potrawy z ludzkiego mięsa — jakże rozkoszowali się swoim kanibalizmem! Aż gdy policja nakryła cały interes, pokazało się, że wątróbki z dziewic, pulardy z niemowląt itp. były poczciwą wołowiną, cielęciną, wieprzowiną...

No, ale ostatecznie, „czy warto pójść"? — Oto pytanie, które stawiają recenzentowi.

Warto, aby zobaczyć, czym się ludzie zachwycają i co robi sensację. Warto zobaczyć i usłyszeć śpiewającego Maszyńskiego (kapitana Majchra), Samborskiego (Pryszcza), Modzelewską (Pryszczównę) i innych. Wszyscy grają wybornie i z olbrzymim przekonaniem.

Teatr Polski: *Rozum i głupstwo*,
komedia w 3 aktach Włodzimierza Perzyńskiego
[reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 17 V 1929]

[480] Perzyński zaintrygował mnie raz bardzo zapowiedzią komedii pt. *Pierścień Polikratesa*. Pyszny temat komediowy! Niegdyś sam taką komedię sobie układałem. Oczekiwałem, co też Perzyński napisze. Komedia się nie pojawiła. Może autor materiał do niej zdemobilizował i porozdzielał między inne swoje komedie, bliższe wykończenia, praktyczniejsze. Tak bywa u autorów często. Marzą o ideale pewnego utworu, żywią się nim sami potajemnie jak niedźwiedź własnym sadłem w czasie zimy, ale publiczność z tego nic nie ma. Publiczność otrzymuje utwory wtórne, drugorzędne, jakkolwiek wyhodowane ciepłem owego ideału.

Przypuszczam, że jednym z takich satelitów, oderwanych od nieznanej planety, od *Pierścienia Polikratesa*, jest *Rozum i głupstwo*. Sam już tytuł jest frapujący i dowcipny. Rozum i głupstwo! Pat i Patachon! Don Quijote i Sancho Pansa! Groteskowe towarzystwo. Publiczność oczekuje: zapewne rozum zostanie „wykiwany", a głupstwo zatriumfuje, okaże się, że było w głębi mądrością! Jakżeby inaczej być mogło w naszych czasach ubóstwienia „irracjonalności", w czasach bergsonizmu, demonizmu i innych radosnych bankructw rozumu.

Akt I nie spełnia tych szerokich oczekiwań, budzi za to inne. Kontrast między rozumem a głupstwem wciela się w jedną osobę, w p. Oborskiego, dyrektora banku, dziś człowieka chłodnej rachuby, ale za młodych czasów, w Paryżu, należał on raz do cyganerii artystycznej i robił „głupstwa", do których teraz tęskni. Szuka owego dawnego Oborskiego i znajduje go w końcu w osobie ubogiego skrzypka restauracyjnego, Winieckiego — ofiaruje mu swą pomoc, chce rozwijać jego talent muzyczny...

Jak z tego widzimy, kontrast się nieco przesunął: to już nie rozum i głupstwo zderzają się z sobą, lecz raczej rozum praktyczny i romantyzm, beztroska, świszczypalstwo. Ale przecież i Diogenes, mieszkaniec beczki, był takim świszczypałą — ponieważ był nim konsekwentnie i świadomie, zrobił się z tego system filozoficzny, odmiana stoicyzmu. [481]

Założenie rozumne i sympatyczne, szczególnie dla panów starszych i najstarszych — a może i dla pań? Któż z nich nie bolał nad tym, że niegdyś źle administrował swoją młodością, że zmarnował jej skarby, któż by z nich nie chciał, żeby się jeszcze raz z tym czasem w jakiś sposób zetknąć i pokierować nim inaczej, tak aby w tym jednym wypadku unicestwić niejako jednotorowość wypadków świata!

Liczne do niedawna powieści o kobietach i o mężczyznach w „niebezpiecznym wieku" miały w gruncie rzeczy za temat ową żądzę odwetu życiowego, ową Proustowską „recherche du temps perdu" (poszukiwanie śladów straconego czasu). Temat tragiczny, ale można go traktować także od strony komicznej.

Normalnie tę potrzebę duszy zaspokaja sama natura, dając ludziom — dzieci. P. Oborski nie ma dzieci, więc całe swoje doświadczenie życiowe, swoją pasję odmłodzeniową wyładowuje biorąc sobie za przed-

miot swych eksperymentów człowieka obcego, owego skrzypka.

Akt I nie jest dobrze napisany, duchowe kłopoty p. Oborskiego są przedstawione zanadto starym sposobem (dwie dusze w jednym ciele) — mimo to sama waga problematu jest tak duża, że napina uwagę na to, co będzie dalej. Niestety, dalsze akty są zrobione lepiej, żywiej, ale za to są płytsze, i pierwotne założenie wypacza się prawie zupełnie.

I tak np. z założenia wynikałoby, że Oborski będzie w Winieckim kultywował przede wszystkim te właściwości charakteru, które niegdyś u siebie samego zaniedbał, więc lekkomyślność, marzycielstwo, gubie-
[482] nie się... Wynikałoby, że rozmyślnie oddala od niego wszelką trzeźwość, wyrachowanie, praktyczność życiową. I że później się rozczarowuje, ponieważ w wychowanku jednak z czasem odzywają się ukryte w nim dotąd głębokie instynkty, tzw. filisterskie, więc np. artysta zaczyna robić doskonałe interesa giełdowe (los wielu artystów po wojnie). O filistrze zawiniętym w romantyku pisał w *Legendzie* Brzozowski... Jedna z komedyj Shawa, znanych także w Warszawie, idzie po tej właśnie linii...

Wcale nie chodzi mi o to, żeby autor robił to samo co Shaw; przytoczyłem tutaj tylko pierwsze z brzegu konsekwencje jego własnych założeń. Autor mógł wymyślić także dziesięć innych dalszych ciągów, byle w jakiś sposób ziszczał nadzieje obudzone w akcie I. Autor też je ziszcza, ale tylko po części. Szuka komizmu łatwiejszego. Oborski opiekuje się Winieckim, ale nie w sensie rozwijania i rzeźbienia pewnego specjalnego typu. Po prostu mecenasuje mu: bierze go do Zakopanego, daje mu utrzymanie, podziwia jego utwory, zachęca, pielęgnuje, zanudza troskliwością i pieszczotą, boi się, żeby na wycieczce nie spadł z gó-

ry, itp. Ta natrętna zabiegliwość staje się aż komiczną; pupil czuje się oblężonym, udręczonym, traci własną indywidualność, nie wie już, kim i jakim jest, czego ma chcieć, czego nie chcieć. Sytuacja bądź co bądź zabawna i, zdaje mi się, oryginalna. Ale jeżeli Oborski, pouczając swego wychowanka o tym, jaki powinien być jego stosunek do kobiet, radzi mu tylko nie żenić się, to jest to za mało; taki człowiek powinien by mu doradzać szaleństwa, lamparterie itp. I zamiast kwaśnym mlekiem, powinien by go upijać winem. Więc chyba autor chciał, żeby Oborski popadał na powrót w swą trzeźwość i swoim pupilem ostatecznie tak samo kierował, jak niegdyś sobą?

Nie mamy czasu nad tym się zastanawiać, ponieważ autor doprzęga tymczasem inne motywy, które komplikując komikę, jeszcze bardziej oddalają ją od założenia głównego. W grę bowiem wchodzi czynnik trzeci: żona Oborskiego, która również, ale po swojemu, chce wychować skrzypka — jest dla niego Putyfarą, z końcem II aktu szczęśliwą. Po co to robi? Nie trzeba pytać, skoro muzyk jest przystojny; ale w tym wypadku uwodzicielstwo opłaca się pani Oborskiej podwójnie. Oto bowiem jest jeszcze czwarty czynnik wychowawczy: panna bogata, która chce Winieckiego na gwałt ożenić z sobą. Uwodząc tedy Winieckiego, robi pani Oborska na przekór swojej rywalce. A może to najlepszy sposób, aby go ustrzec przed małżeństwem? Zdradzając męża, jest z nim pani Oborska w sojuszu co do Winieckiego. Ale w końcu [panna] wygrywa kampanię, Winiecki decyduje się „być sobą" i idzie za nią, daje się uprowadzić, wraca jako narzeczony, sprawiając swoim obojgu wychowawcom równy zawód. [483]

W ten sposób rozum pedagogiczny p. Oborskiego ponosi cięgi, zostaje na placu nie tyle głupstwo, ile

głupota w osobie skończonego głuptasa — ale tą głupotą kieruje przecież Eros, więc romantyzm, szaleństwo; czyż p. Oborski nie powinien by być zadowolonym? A może mu się nie spodobało to, że głuptas mimo woli postąpił tak, jakby był największym spryciarzem? Autor nie kładzie tych kropek nad „i".

Ośrodkiem komedii stał się więc pomału nie p. Oborski, lecz muzyk-niezdara, wzięty we trzy ognie. Erotyczna część komedii musi jej zapewnić powodzenie. Niedawno tutaj (z okazji komedii Beylina) stwierdziłem, jak ulubiony jest dzisiaj motyw, że kobieta uwodzi mężczyznę. Specjalnością Perzyńskiego są jednak sceny komicznego skandalu: taki wybucha w akcie III, kobiety się demaskują wzajemnie, aż pierze leci, ale mimo to rzecz kończy się pogodnie.

Oborskiego grał p. Stanisławski, zdaje mi się, zbyt tatusiowato, dobrodusznie, kierując się raczej bezpośrednimi słowami tekstu niż intencją autora. Oborski powinien być przecież trzeźwy, zimny, stalowy — to ma być ten rozum, który na zimno chce wyhodować gorące głupstwo. Ale aktor miał za mało oparcia w tekście, aby w ten sposób swą rolę ukształtować. P. Daczyński grał nieszczęsnego muzyka — o jego grze nie można pisać ani dobrze, ani źle, póki nie zapanuje nad swym ciałem i nie pozbędzie się torsyj. Pani Kamińska jako kusicielka Oborska była w swoim żywiole.

Autora wywoływano kilkakrotnie.

Teatr Ateneum: *W noc lipcową*,
sztuka w 3 aktach Bolesława Gorczyńskiego.
Reżyseria zespołowa,
dekoracje J. Golusa
[premiera 21 V 1929]

[485]

Wydajność polskiej dramaturgii współczesnej pod względem socjalnym jest tak nikła — a właściwie: żadna — że dyrekcja Teatru Ateneum musiała sięgnąć do repertuaru dawnego. Jest tam sporo utworów tęgich, które jeszcze dziś mogą spokojnie wytrzymać próbę sceny i mają w sobie więcej życia niż najmłodsze płody eksperymentalizmu teatralnego. Do takich sztuk należy *W noc lipcową* Gorczyńskiego. Pochodzi ona z czasów rozkwitu dramatu realistycznego w Polsce i na sławnym konkursie im. Sienkiewicza z r. 1903 otrzymała trzecią nagrodę (pierwszą Rittner, czwartą Brzozowski).

Dziedzic podczas nocy lipcowych uwiódł chłopkę „żołnierkę", a gdy jej mąż wrócił z wojska, zastał cudze dziecko w kołysce. Przebaczył żonie, nawet bierze dziecko za swoje, wyprawia chrzciny, ale nie może w sobie stłumić poczucia hańby; podniecony wódką i drwinami kumoszek, zabija dziecko. Dziedzic uchodzi cało — dziwnym trafem nie pada nań dość silne podejrzenie. Stąd też konflikt między dworem a wsią nie zarysowuje się wyraźnie; uwodzicielem może być ktoś ze wsi lub ze służby dworskiej. O tyle też dramat

ten nie przynosi z sobą dostatecznego uświadomienia socjalnego; natomiast dobrze uwydatnione jest poczucie krzywdy, przygnębienia wskutek faktu, przeciw któremu chłop jako człowiek biedny nie może nic poradzić. Nie bardzo uzasadnione i potrzebne wydaje się wyprawianie hucznych chrzcin, przez co biedny rogacz sam niejako prowokuje skandal. Ale zresztą wypadki rozwijają się naturalnie, mocne uczucia i namiętności przewalają się przez sztukę — także wszystkie postacie są zarysowane wyraziście i naturalnie: dobroduszny zawstydzony dziedzic, sprawca całej katastrofy, poczciwy i gwałtowny Sworzeń, jego żona — żywiołowa jak Jagna z *Chłopów* Reymonta, doskonały
[486] typ sprytnego rządcy oraz pomniejsze figury chłopskie.

Pani Szczepańska jako Sworzeniowa stworzyła postać wiarygodną i piękną. Sworzeń p. Zastrzeżyńskiego miał doskonałe momenty dramatyczne; „szarpanina duszy" jest dziś wprawdzie niemodną, ale dobry aktor potrafi jeszcze zawsze ocalić tę starą modę, ach, jakże dawniej pożądaną dla aktora. P. Bielecki w roli rządcy był może zanadto „demonicznym". Jest jeszcze w tej sztuce rola czułego idioty, bardzo modna w ówczesnej dramaturgii, a także w powieściach i nowelach chłopskich. Grał ją poprawnie p. Dejunowicz; rolę tę ma dublować p. Ciecierski.

W noc lipcową przypomina *Szkice węglem* Sienkiewicza, z drugiej strony oczywiście także *Halkę*. Warto, żeby który z historyków literatury napisał historię motywów erotyczno-społecznych w naszej twórczości. Uderza np. to, że gdy w *Szkicach węglem* i np. w *Kaśce Kariatydzie* krzywda społeczna rozgrywa się między dwiema bardzo bliskimi siebie warstwami, w tamtych utworach krzywdziciel jest potężny i zdawałoby się, niedosiężny. Jontek w *Halce* reaguje tylko ironią,

w *Nocy lipcowej* z łaski autora konflikt nie wybucha i tylko na końcu głupi Antek chciałby pomścić krzywdę swej gospodyni, zamach jego udaremnia jednak rządca. Różny jest też stopień reagowania samych autorów wobec motywu krzywdy społecznej. Gorczyński ma w ostatnim akcie sceny, w których dziedzic staje wobec skutków swej winy milczący i bezradny. Autorzy wówczas jeszcze — rzekłbyś — chcieli poruszać sumienie strony silniejszej. Dziś tego już nie ma. Stosunki się zmieniły, i krzywda społeczna nie wyraża się już w sposób tak bierny.

Teatr Polski: *Ładna historia,*
komedia Flersa i Caillaveta [i Sydora Reya].
Jubileusz Zofii Czaplińskiej
[reżyseria Aleksandra Węgierki,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 31 V 1929]

[488] Pani Zofia Czaplińska jest prawdziwym dzieckiem teatru, bo jej debiut sceniczny wypadł podobno w czasie, kiedy miała lat pięć. Nie byłem na tym debiucie, przypuszczam, że było to dziecko cudowne. Dopiero jako akademik, a później jako dziennikarz we Lwowie miałem szczęście widywać Czaplińską w zaraniu jej sławy i uroku. Przybyła z jakiegoś prowincjonalnego teatru i od razu podbiła serca publiczności. Była pierwszą „naiwną" teatru. Dziś dawny podział ról na takie fachy, jak: naiwna, kochanek liryczny, kochanek tragiczny, czarny charakter, rola „charakterystyczna" itd., sam wydaje się — naiwnym, bo nie ma już naiwności ani w życiu, ani na scenie. Ale kto widział wówczas Czaplińską, musiał uwierzyć w sens takiego podziału: Czaplińska była — na scenie — kwintesencją naiwności i ile razy pomyślę sobie to słowo, w skojarzeniu z nim ukazuje mi się wspomnienie Czaplińskiej np. z Teatru Letniego we Lwowie z *Walki motyli* Sudermanna lub z *Dzikiej różyczki* Blizińskiego. Czar jej był nieodparty, my studenci kochaliśmy się w niej z daleka wszyscy, była to sama wiosna. Do żadnej analizy gra jej się nie nadawała, tak była zawsze natu-

ralną. Najszczęśliwsze warunki fizyczne i talent uczyniły z niej wielką aktorkę. Fiołkowe oczy, głos dzwoneczek umiał wibrować wzruszeniem i wesołością: wyrażał miłość, zachwyt w sposób od razu przekonywający i chwytający za serce.

Dopiero w jakie dziesięć lat później poznałem „naszą znakomitą naiwną" osobiście. Była powierniczką moich zmartwień miłosnych i — autorskich. Jako artystka była już wówczas w innej fazie. Przygotowywała się do roli Aszantki w sztuce Perzyńskiego i opowiadała mi, jak się „pali" do tej roli. I rzeczywiście była to jedna z jej ról najznakomitszych. Wcieliła ową nadwiślańską Carmenę bez reszty. Jej naiwność miała na spodzie także pewien — niespodziewany — odcień demonizmu. Tak obfitą była jej natura aktorska. Około tego czasu uczyła się też śpiewać i próbowała — z powodzeniem — ról bardziej operetkowych. [489]

Później, w Krakowie i w Warszawie, widywałem ją już w rolach statecznych, charakterystycznych. Wytrzymała bardzo długo bez konkurencji w rolach amantek, później zrezygnowała bohatersko i zakochała się w tych swoich nowych rolach z taką samą pasją. Starsze panie, matki, ciotki, opiekunki — dzięki jej specjalnemu talentowi stają się na scenie miłe, serdeczne lub komiczne. Zwłaszcza rola sympatycznej babci w *Ładnej historii* wypada zawsze tak znakomicie, „leży na niej, jak ulał".

W moim ubogim życiu Zosie miały duży, piękny udział. Kochałem się we wszystkich, począwszy od Zosi z *Pana Tadeusza*. Moja córeczka nazywa się Zosia. Czaplińska ziściła i pomnożyła sławny urok Zoś polskich. Z wdzięczności za to zawołam tedy na koniec po lwowsku: Niech żyje, mnohaja lita!

Przypadkowe a dziwne aluzje do jubileuszu zawiera ta *Ładna historia*. Energiczna, dobra babcia, pamię-

tająca „lepsze czasy", błogosławi młodej wnuczce. A oto Maria Malicka jest dla dzisiejszego pokolenia tym, czym dla mojego była Zofia Czaplińska. Jakże symboliczne błogosławieństwo!

Pełna uczucia i humoru gra Czaplińskiej w tej sztuce byłaby nawet bez jubileuszu podbiła słuchaczy. Oklaskiwano ją bez końca.

Owacja jubileuszowa odbyła się po akcie II. Wręczono artystce wieńce, bukiety i upominki. Najpierw przemówił p. Krasiński w imieniu zarządu Teatru Polskiego, potem p. Słomiński, prezydent m. Warszawy, p. Szyfman, dyrektor Teatru Polskiego, p. J. A. Hertz w imieniu pisarzy polskich, pp. Bednarzewska, Broniszówna, Bojanowski, Burzyński w imieniu kolegów, odczytano potem telegramy od ministra WRiOP Czerwińskiego, dyrektora Departamentu Sztuki Jastrzębowskiego, od prezydenta m. Krakowa Rollego i wiele innych.

Dobry dowcip udał się mimo woli dyr. Szyfmanowi. Opowiedział, że p. Czaplińska przez 8 miesięcy grała u niego dzień po dniu i że nie chce się rozstać z taką artystką. Można uwierzyć! Ale to przypomina mi, że oprócz hołdu dla talentu, nie mniejszy hołd należy się także pracowitości jubilatki; zalety, które ją zawsze czyniły „siłą" pierwszorzędną. A jeszcze warto dodać: jaka rutyna i dobre nerwy, które jej pozwoliły wytrzymać dosyć źle wyreżyserowaną chwilę jubileuszową.

Teatr Letni: *W czepku urodzony*,
krotochwila w 3 aktach Wincentego Rapackiego (syna)
[reżyseria Janusza Warneckiego,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 1 VI 1929]

Dobra sztuczka — warto pójść na nią. Wolę tego Rapackiego od... et, lepiej nie wymieniać. Ma humor — nie tylko dowcip, ale humor! — i obserwację. *[491]*

Mówi się o matematyce farsy. Słusznie. Ale gdy się przyjrzeć dobrym farsom, spostrzeżemy, że powodzenie ich opiera się nie tyle na matematyce i zręczności technicznej w układaniu sytuacyj, ile za każdym razem na jakiejś nowej, niespodzianej obserwacyjce, którą wplatają w szablonowy zresztą tok akcji. Może to być nowa figura, nowa sytuacja albo w ogóle jakaś świeża aktualność, która się jeszcze nie przedostała do literatury ciężkiej. Farsa, operetka, sketch często pod tym względem wyprzedzają powieść i komedię.

W krotochwili Rapackiego przedstawiony jest ni mniej, ni więcej, tylko podobno „sam" Kiepura. Tak ludzie sobie mówią, ja nie sprawdzałem i właściwie to mnie nie obchodzi. Dosyć, że jest przedstawiona kariera pewnego tenora. Jest on głupi jak tenor, ale ma tupet, pewność siebie, a przy tym humor i naturalny rozsądek. Ów tupet i optymizm nadaje mu piętno nowoczesności. Dawniej świat chciał być oszukiwanym i sam oszukiwał; dziś to się nie zmieniło, ale na doda-

tek świat chce jeszcze być zainteresowanym, uwielbia tupet i sam go też praktykuje. Zamiast tenora mógłby być kupiec, polityk, literat — byle miał nowoczesną czelność wystąpienia, będzie na scenie zawsze ulubionym dziś zjawiskiem.

Ale czy nie można by napisać wyższej komedii na temat tupetu? Który dziś jest tylko reakcją dawnej bojaźliwości i skrupulatności? Czyby Perzyński mógł pisać takie komedie?

Ale publiczność wymaga także, aby ów tupet miał powodzenie. Bo gdy dawniej mówiono: „pokorne cielę dwie krowy ssie", dziś wypadałoby zmienić to przysłowie: „a zuchwałe cielę ssie ich sześć". A skoro jes-
[492] teśmy przy bydle — dawniej mówiono: „krowa, która dużo ryczy, mało mleka daje", ale gdyby dziś powstawały przysłowia, może by ukuto takie: „ryczeć i dużo mleka dawać — to mi krowa!" Wszak Nietzsche, pierwszy apostoł tupeciarstwa, głosił: „Wiele przyrzekać, a jeszcze więcej obiecywać". Szczodrość, szeroki gest duszy — oto cechy tego nowego stosunku do życia.

Nowoczesną wiarą jest, że tupet, energia, mocny łokieć wywalczają powodzenie. Socjalizm co do tej wiary czyni zastrzeżenia. Ale wiara ta ogarnęła wszystkich, od góry do dołu. Dlatego filmy dzisiejsze kończą się optymistycznie. Widzieć na scenie powodzenie cudze — to znaczy samemu brać w nim udział. Powodzenie jest żywiołem dramatycznym. Oto sekret sztuczki Rapackiego! Umiejętnie wprowadza nas ona w świat powodzenia, łatwego, szczęściarskiego. Dlatego sama będzie też miała powodzenie.

Tym w czepku urodzonym tenorem jest p. Kurnakowicz. Gra znakomicie i zaraźliwie. Ten artysta ma to szczęście, że nam się jeszcze nie opatrzyła jego indywidualność, może grać jeszcze samym sobą — później będziemy od niego więcej wymagać. Drugą głów-

ną rolę, impresaria Lengevicia, gra doskonale p. Orwid. Rola to interesująca — charakterystyczny stosunek tenora do swego impresaria, płynące z tego stosunku dole i niedole, komiczna kuratela: nie wolno ci pić, nie wolno ci się gniewać, nie wolno ci kobiet trzymać na kolanach! — to przedstawia nam autor i dzięki tym niedyskrecjom widz ma z drugiej strony złośliwą przyjemność: masz powodzenie, ale musisz też je opłacać wyrafinowanymi przykrościami.

Z innych wykonawców wymienić jeszcze należy pp. Lenerównę i Broniszównę w rolach amantek.

Teatr Polski: *Wielki kram*,
komedia polityczna w 3 aktach Bernarda Shawa,
przekład Floriana Sobieniowskiego,
reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Karola Frycza
[premiera 14 VI 1929]

[494] Wielki zaszczyt przypadł w udziale Teatrowi Polskiemu w szczególności — a teatrowi polskiemu w ogólności. Mieliśmy u siebie „prapremierę" komedii genialnego, kochanego, drapieżnego i mądrego[1] Shawa. Prapremierę — to znaczy, że w ogóle grano tę sztukę po raz pierwszy w Polsce przed Anglią i innymi krajami, jakby Shaw był Polakiem, nie Anglikiem. I oczy całego świata teatralnego kuli ziemskiej zwrócone były przez tę chwilę ku Warszawie, i sam p. Słonimski wysłał o tym przedstawieniu do samego Nowego Jorku telegram, za który zapłacił 700 zł, a p. Sokołów wysłał za granicę telegram jeszcze dłuższy.

Awansowała nasza scena polska — oby jej dalsze własne produkcje godne były tego awansu, oby ten wysoki poziom, chwilowo osiągnięty, na zawsze jej pozostał i oby jej ambicje wzlatywały jeszcze wyżej od tego poziomu!

P. Sobieniowskiemu należy się uznanie za dowcipny pomysł, żeby namówić Shawa do przeniesienia te-

[1] Genialność właściwie zawiera już w sobie mądrość, ale ponieważ w Polsce są co do tego inne zapatrywania, więc zaznaczam mądrość osobno.

renu prapremiery do Polski zamiast np. do Niemiec, gdzie kult Shawa ma dawną tradycję. Pomogła zresztą p. Sobieniowskiemu okoliczność dosyć charakterystyczna. Sztuka Shawa byłaby w Anglii trochę „niebłagonadiożna", bo „naciąga się" w niej i króla, i ministrów, słowem: za dużo w niej draśniętych aktualności angielskich. A więc Shaw korzysta u nas niejako z prawa azylu! To należy podkreślić, bo może się kiedy zdarzyć, że poprosimy o wzajemność.

I dlatego, panie Bernardzie Shaw, ty, który jedyny w Europie prowadzisz dalej tradycję Ibsena, powinieneś wiedzieć dokładnie, jakim intencjom idzie w Polsce na rękę twoja subtelna i obosieczna komedia.

Albowiem gdy dwóch mówi to samo, nie jest to [495] samo, i synteza mędrca bywa często podobna do tezy głupca, i — jak powiada inny mędrzec — filister miewa nieraz rację w rzeczy samej, ale nigdy w motywach. „Semper ignorabimus" — powiada znakomity uczony z rozpaczą, stając u kresów wiedzy, semper ignorabimus! — powtarza czwartoklasista, rzuca książki w kąt i idzie kopać piłkę nożną.

Otóż jeżeli ty, panie Bernardzie Shaw, żartujesz sobie z demokracji, parlamentu, ministrów, to czynisz to na szczycie wyrafinowania intelektualnego, to czynisz to dlatego, że w twoim kraju pewne rzeczy są aksjomatem i świętością, która się rozumie sama przez się, że są one przesłankami nienaruszalnymi i już niejako podświadomymi.

Ale tak jest nie wszędzie. U was parlamentaryzm jest organizmem, który by się pragnął odmłodzić; u nas jest on dzieckiem, które zaledwie przyszło na świat, a już ziewa, już robi gesta człowieka zblazowanego. Od samego początku powstania parlamentu w Polsce niepodległej posłowie są przedmiotem obelg i taniej naśmiewanki: w głupich komediach, w piosen-

kach kabaretowych, spekulujących na poklask gawiedzi, w koprolalnych orędziach wysokich dygnitarzy, które nie tylko nie są konfiskowane, lecz, owszem, prawie półurzędowo są rozsyłane.

Czy panu, panie Shaw, o tym wszystkim opowiadał pański wytworny tłumacz i pośrednik, p. Sobieniowski? Czy wiedząc o tym, byłby się pan dał użyć do roli mimowolnego taranika reakcji, taranika nr 45?

Jest zawsze cechą wielkodusznych ludzi, że stają po stronie słabszego, nie dając się złudzić pozorami siły, że szukają równowagi, że wyczuwają wątpliwości w rzeczach dla pospólstwa pewnych, i tym się tłomaczy, że Shaw socjalista w walce ostatniego króla
[496] z parlamentem i z rządem razem — a nie króla plus rząd przeciw parlamentowi — bierze stronę króla, wmyśla się w jego rolę, usiłuje jego stanowisku nadać sens nowy, opatrznościowy. Tak — gdyby królami mogli być Shawowie! Gdyby taki król był kwintesencją mądrości, wykwintu, zręczności i lojalności! Lecz właśnie dlatego, że tacy monarchowie są tylko rzadkim przypadkiem, zniesiono władzę monarchiczną, albowiem losy narodów nie mogą zależeć od przypadku — losy te, choć losami się nazywają, nie są przeto loterią. Narody muszą sobie dawać rady bez ludzi cudownych. Bo wprawdzie istnieje u nas doskonałe przysłowie: „lepiej z mądrym zgubić niż z głupim znaleźć", ale doświadczenia historyczne dodały do przysłowia niechybne korolarium: że jednak najgorzej jest z głupim zgubić.

Wielu z tych, którzy słuchają pańskiej mądrej i świetnej sztuki, panie Shaw, nasuwała się wciąż myśl: jaką komedię napisałby G. B. Shaw, gdyby z rok jeden pożył wśród warunków Polski najnowszej?

I jeszcze druga myśl: że oprócz wielu rozmyślnych paradoksów w swej sztuce popełnił Shaw ten je-

den paradoks największy, ale tym razem już mimowolny — ten, że taką sztukę przysłał właśnie Polsce do prapremiery.

* * *

Wielki kram Shawa jest komedią tak specyficznie angielską, że bez dokładniejszej znajomości tamtejszych stosunków wewnętrzno-politycznych właściwie krytykować jej nie można. Analogie, które się co krok nasuwają, są zupełnie mylne. W tej sztuce widzimy cały rząd lewicowy, robotniczy; widzimy króla, który chce walczyć z Lewiatanem (czy nie łudzi się ten pan król co do siebie?), króla, który nie grozi, lecz broni się, który nie domaga się prawa veta, lecz chce jego ostatki ratować — króla, którego największym atutem jest zapowiedź, że ustąpi tronu synowi, a sam dopiero wtedy weźmie udział w życiu politycznym i może założy własną partię. A więc nie grozi rozwiązaniem parlamentu, nie posługuje się machiną państwową, nie nasyła pułków na „zbuntowaną" stolicę, jak Batory Goetla — i tak dalej, i tak dalej. [497]

A jednak nie tylko część publiczności, lecz i recenzenci widzą ordynarne analogie — nie kto inny, jak radykał i rewizjonista Boy-Żeleński twierdzi, że ów król Magnus z komedii Shawa to „nic innego, jak Stefan Batory w zapasach z sejmem". A inny znów recenzent satyryczne aluzje autora do rządów „silnej ręki" wziął zupełnie na serio i wydał z siebie westchnienie w stronę owej silnej ręki, czemu zostawiła bat w kącie!

* * *

Gdy się pisze o Shawie, zaraz nasuwają się pewne szablonowe skojarzenia literackie, których mnóstwo można znaleźć w starych recenzjach Makuszyńskiego i Grubińskiego. Jeden z takich szablonów powtórzyłem powyżej: że Shaw robi paradoksy. Ale to się tylko tak mówi, i dodaje się np.: błyskotliwe, eleganckie itp. Aby oznaczyć mniej więcej pewien gatunek stylu, to oczywiście wystarcza. Ale tylko dla krytyki doraźnej. Sądzę, że paradoksy Shawa są dla niego samego prawdą, oczywistością, a nabierają koloru paradoksów dopiero od otoczenia. I tylko ten wewnętrzny, podziemny związek z prawdą sprawia, że można słuchać samych dialogów Shawa przez pół godziny z niesłabnącym zajęciem, choć osoby jego sztuki nie wstają z foteli. Nie wolno tego związku z prawdą nihilizować, jak to się zbyt często u nas czyni, robiąc z Shawa Francuza, przypisując mu wszystko: esprit, wdzięk, humor itp. — byle nie poczucie prawdy, lub to ostatnie dopiero na samym końcu. Najgłupsze jednak ze wszystkich dopatrywań się, w czym sekret Shawa, jest to, które ten sekret widzi we właściwościach rasy: jest przecież Irlandczykiem i dlatego... A może jest Żydem?

[498]

Również ulubione i łatwe jest twierdzenie, że sztuki Shawa są rozprawami rozdzielonymi na głosy. I to jest tylko szablon, który da się zastosować tylko na krótką metę. Już wielokrotnie miałem w swoich recenzjach sposobność bronić tezy, że najwyższym dramatem jest ten, który nie poprzestaje na tchórzliwym akrostychu, na chytrym podsuwaniu widzowi przesłanek faktycznych do pewnych uczuć i konkluzyj, lecz przechodzi od świata faktów do świata idej i — tak wzgardzonych dzisiaj — myśli.

Tylko dlatego można uważać dramat za najwyższą formę poezji. Shaw jest właśnie takim dramaturgiem.

Lecz w jego ostatniej sztuce przesłanki leżą za daleko zewnątrz niej — w stosunkach angielskich. Dlatego nie obchodzi nas ona tak mocno i bezpośrednio, jak inne.

Tam gdzie Shaw zechce, buduje akcję niebywałą. Przykładem tego jest akt II, gdzie król, oblężony pretensjami metresy, nie może się od niej wyrwać: w końcu ona obala jego królewską mość na kanapę, przyciska mu kolanem piersi, aż spadają oboje na dywan... Świetny film! Powiadam: film, dlatego że u takich dramaturgów jak Shaw następuje niejako czyste oddzielenie się części wizualnej od słownej, ale jedna i druga jest znakomita.

* * *

Wielki kram grano wybornie, z pietyzmem godnym autora, z poczuciem odpowiedzialności za honor sceny polskiej. Ale... ale, czy jednak nie z mimowolną tendencją? Czy np. nie przesadził trochę p. Samborski? Inteligentnie mówili wszyscy — było to trudne, bo myśl Shawa w tej sztuce wije się dość kręto i kapryśnie.

Teatr Ateneum: *Powsinogi beskidzkie*,
ballady Emila Zegadłowicza,
inscenizowane [i reżyserowane] przez
A. Piekarskiego,
w wykonaniu Placówki Żywego Słowa,
z Ireną Solską w roli opowiadającej.
Dekoracje i kostiumy Jana Golusa
[premiera 18 VI 1929]

[500] *Powsinogi beskidzkie* są głównym tytułem do sławy Zegadłowicza. W tych sześciu balladach polska poezja ludowa dochodzi — po Marii Konopnickiej — do drugiego szczytu. Kasprowicza ludowość jest zbyt autentyczna, żeby cofać się niejako do swych korzeni; on z ludu pochodzi, ale myśli „po inteligencku", w swej filozofii kosmicznej wiąże się z myślicielami wszechludzkimi, a motywów ludowych używa tylko dla okrasy. Zegadłowicza droga wiedzie od inteligencji do ludowości, jest rozmyślnym pomniejszaniem widnokręgu w mniemaniu, że się go w ten sposób pogłębia. Bardzo wiele tęgiego i zdrowego realizmu jest w tych balladach, ich bohaterowie: druciarz, szklarz, sadownik, rzeźbiarz świątków wiejskich, kamieniotłuk, piecarz, ujrzani są plastycznie, ich cierpliwa praca dla dobra ludzi uczczona jest tak pięknie i serdecznie, jak tego nawet Kaden-Bandrowski w swoich *Zawodach* ani później M. Braun w swoich *Rzemiosłach* nie uczynili.

Ale ostateczny bilans jest mimo woli reakcyjny: praca, która się nie chce wyswobodzić, lecz pozostaje w rozmodleniu pokornym, zdając się na Boga.

Altruizm, miłość chrześcijańska — to za słabe dźwignie, aby w dzisiejszych czasach uzasadnić konieczność pracy poświęcającej się i nadać jej sankcję wyższą. Powsinogi Zegadłowicza pochodzą z średniowiecza i należą do średniowiecza, takie sobie wiejskie, drobne, poczciwe rzemiosło, nie wciągnięte jeszcze w orbitę wielkiej gospodarki, poprzestające na małych zarobkach, ale za to bardzo — higieniczne.

Zegadłowicz należy do tej plejady poetów, którzy jak Rostworowski, Staff, chcieliby dzisiaj wskrzesić ideały średniowiecza — ale posługując się dobroduszną psychologią, nie widzą do tego celu innej drogi, jak moralizowanie.

W każdym razie zagadnienie pracy ujęte jest tutaj [501] w sposób artystycznie szlachetny i szczery. Uderza jakiś nowy ton, pieszczotliwy, rzewnie humorystyczny, a przy tym — pewna rezerwa inteligencka.

Konopnicka wstępowała litośnie w duszę swoich chłopków, użyczając im polskiego słowa literackiego, takiego, jakim włada inteligencja; Zegadłowicz pisze językiem chłopskim, a jednak jest dalszy ludowi, zajmuje wobec niego stanowisko raczej konserwatora pewnych ciekawych form folkloru. Charakterystyczna pod tym względem jest zwłaszcza przedmowa do *Powsinogów* (przedrukowana w programie Ateneum).

Placówka Żywego Słowa, podejmując się inscenizacji tych utworów, popełnia właściwie artystyczne szaleństwo. Wprawdzie inscenizowanie ballad, pieśni itd. nie jest już niczym niesłychanym; rosyjski Niebieski Ptak pokazał nam próbki. Komarnicki w dwóch książkach oparł na tego rodzaju eksperymentach program „teatru szkolnego", dziś już i kabarety posługują się nimi obficie. Można przecież inscenizować wszystko; na wystawie poznańskiej odgrywa się sketch Wata i Schillera, ilustrujący działalność Ministerstwa

Pracy i Opieki Społecznej; można inscenizować nawet abecadło. Ale choć takie eksperymenty dogadzają rozwydrzonej dziś niebywale ambicji reżyserskiej, będą one zawsze tylko namiastką, a nie reformą teatru, a normalny dramat podkopują. Nie będę się tu wdawał w odpieranie teoryj, że przecież normalny dramat jest „burżuazyjny", że przeto należy go zniszczyć i „zstąpić do ludu", „cofnąć się do krynicy" — są to absurda. Takie same absurda, jak ten, że „zrealizowanie" (?!?) *Pana Tadeusza* w filmie było ziszczeniem nadziei Mickiewicza, żeby jego dzieło „zstąpiło pod strzechy".

Ale uznając nawet względną wartość owych eksperymentów — mogą to być zajmujące „wkładki" — trudno zgodzić się na wybór tematu dokonany przez zespół Ateneum. Ballady Zegadłowicza nie są balladami w znaczeniu ballad np. Mickiewicza, Schillera — są to raczej poematy epicko-liryczne, w których przeważa żywioł opisowy, a nie dramatyczny. W *Powrocie taty* zarysowuje się akcja dramatyczna wyraźnie, można podać spis osób. *Powsinogi* nie mają tej formy — teraźniejszości, są kontemplacją poety nad pewnym gatunkiem człowieka. Dramatyzowanie *Powsinogów* może być tylko sztuczne, forsowane; jest to raczej ilustracja sceniczna na tle deklamacji; główną osobą pozostaje wciąż „opowiadający", to jest ten, który deklamuje większą część poematu. Schiller w inscenizacji *Dziejów grzechu* Żeromskiego tylko raz uciekł się do tego środka: lektor odczytuje listy Ewy i Łukasza; inscenizując *Różę*, kazał również deklamować wrażenia muzyczne, podane przez autora nie w dialogu, lecz w nawiasie. W inscenizacji *Powsinogów* ten środek musi przeważać i przygniatać resztę; czyż nie byłoby prościej, żeby opowiadający, pani Solska, zamiast w malowniczych pozach trzymać się na uboczu i za-

[502]

stępować niejako poetę, sama wstąpiła na scenę i zaprodukowała dramatyczną deklamację, zaznaczając od czasu do czasu gestem, grą, to wszystko, co reżyser *Powsinogów*, p. Piekarski, rozdzielił między wielu partnerów? Lepsza deklamacja dramatyczna niż dramat deklamowany. Jeszcze żeby poeta występował tu jako osoba akcji, jako strona, jako widz, jako ten, który się zachwyca, martwi, który objaśnia i pokazuje. Ale deklamacja Solskiej rytmicznie splata się z deklamacją osób na scenie, poddana jest tej samej monotonii — widowisko wciąż staje się na powrót lekturą, wytwarza się coś grząskiego i dosyć nudnego. Słuchacz ma wrażenie, że wolałby ten czas poświęcić samotnej lekturze autentycznego utworu — przez to lepiej by uczcił [503] i dzieło, i autora.

Wyjątek stanowiły ballady o druciarzu i o piecarzu, gdzie się udało wykroić parę scenek istotnie dramatycznych. Duże wrażenie ilustracyjne wywierają nadto ballady o szklarzu i kamieniotłuku. Gdy szklarz, objuczony swoją paką, idzie wciąż naprzód ku widzowi (nogi jego zakrywa wzniesienie nad rampą) — ta jego sylwetka kołysząca się na tle lasów beskidzkich daje doskonałe wyobrażenie o powsinogizmie odkrytym przez Zegadłowicza, o tym cierpliwym błądzeniu pokornych pracowników przez góry, lasy, ku wieczności. Również kamieniotłuk, gdy usiada na drodze i rytmicznie dwoma młotkami rozbija kamienie, śpiewając swą pieśń — to jakby monolog wyjęty z wielkiego dramatu pracy, fragment mający swą całość gdzieś poza ramami teatru — i utworu. Są to chwile o pierwszorzędnej piękności artystycznej.

Choć przedstawienie chybione jest w założeniu, uznać trzeba w całej pełni wykonywaną pracę zespołu Placówki. Wszystko było deklamowane, grane i śpiewane z wzorową precyzją i pieczołowitością. Pani Sol-

ska, opiekunka młodej poezji, wyglądała i mówiła jak Cezara Krasińskiego. Wszyscy zaś robili wrażenie — świętych pańskich. Chciano widocznie zrobić misterium — ale wskutek tego przedstawienie było nużące i za długie. Za długie nie dlatego, że trwało trzy godziny — temu można i trzeba zaradzić przez skrócenia — ale że każda minuta wskutek swego składu chemicznego jest za długa.

Podobno zespół Placówki zamierza z tym przedstawieniem objeżdżać prowincję. Przedsięwzięcie to może się powieść, tak jak udało się *Wesele na Kurpiach*, tylko trzeba tekst skrócić i wziąć ton trochę weselszy. Sam zamiar jest piękny i szlachetny — członkowie Placówki, głoszący chwałę *Powsinogów*, sami chcą stać się powsinogami. Oby nagroda za to spotkała ich nie tylko w postaci chwały niebieskiej, jak u Zegadłowicza, lecz także w walorach konkretniejszych.

Teatr Narodowy:
Wiosna narodów (*W cichym zakątku*),
komedia historyczna w 4 aktach
Adolfa Nowaczyńskiego
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 23 VIII 1929]

I

Czym lepsza która sztuka, tym lepsze wrażenie wywiera w czytaniu niż na scenie. Odnosi się to w pełni do *Wiosny narodów* Nowaczyńskiego. Kto ją przeczyta (wydana drukiem w nakładzie księgarni F. Hoesicka w Warszawie), musi się rozkoszować jej walorami stylistycznymi. Polichromia (wielobarwność) stylowa Nowaczyńskiego, w innych jego dziełach częstokroć będąca tylko barokową ozdobą, w tej sztuce jest na miejscu. Pisana jest ona jakby w kilku językach: polskim, niemieckim, francuskim, czeskim, a są także wkładki ruskie i rosyjskie. Ten język wieży Babel symbolizuje stosunki w starej Austrii, tym zlepku narodów, zwłaszcza w tym jej „cichym zakątku", który po krótkim istnieniu, jako Rzeczpospolita Krakowska, został wcielony do Austrii.

„Cichy zakątek" nie jest zresztą tak bardzo cichym, gdyż dochodzą do Krakowa głosy rewolucji ludów z r. 1848 i budzą uśpiony wulkan. Tę właśnie chwilę obrał sobie Nowaczyński za temat. W Krakowie styka się żywioł polski z niemieckim w różny sposób: już to wrogi, już to przyjazny, obecny jest też żywioł francuski, słowiański (urzędnicy: czeski i serb-

ski). „Wiosna narodów" z r. 1848 odbija się u Nowaczyńskiego przede wszystkim jako filologiczny taniec języków.

Jest to charakterystyczne dla tej sztuki, że najsympatyczniejszą postacią sztuki jest profesor Spiessbürger, gente Germanus, natione Polonus (z pochodzenia Germanin, z narodowości Polak), który choć uczy w uniwersytecie astronomii, występuje wciąż jako gorliwy polski filolog, czyściciel języka; wymyśla coraz to nowe polskie wyrazy w miejsce międzynarodowych; robi kalambury, kombinuje przysłowia w nowy sposób itp. W akcie II odczytuje poemat rymowany z samych nazwisk Niemców, którzy brali wówczas
[506] udział w Krakowskiej Gwardii Narodowej. Kontrastem do niego jest baron Krieg, starosta krakowski, który rozmawia okropną mieszaniną języka polskiego z niemieckim, symbol obłudy politycznej, obleśny i chytry — zaś w chwilach nagłej przewagi posługuje się dosadnymi zwrotami rosyjskimi.

Więc te wszystkie figielki językowe tym razem u Nowaczyńskiego nie są tylko figielkami — mają wartość artystycznego symbolu, który, niestety, na scenie prawie zupełnie przepada. Przepada tym bardziej, że w Warszawie nie tylko język niemiecki mało jest znany, lecz również nie wyczuwa się dostatecznie tego kulturalnego procesu, którym było oddziaływanie ducha niemieckiego na polski w Galicji. Tylko długoletni Galicjanin może wyczuć te wszystkie subtelności, zawarte np. w tym, że narodowi rewolucjoniści w groźbach przeciw Austrii posługują się „gadaniem austriackim" lub że „ojczyźniaki" polscy zapalają się do czynu słuchaniem wyjątków z *Dziewicy Orleańskiej*, napisanej przez Niemca Schillera.

II

Sztuka Nowaczyńskiego została nagrodzona na konkursie dramatycznym teatru krakowskiego. Konkurs ten zaznaczył się paru skandalami: jednym, na który się najmniej oburzano, że mianowicie autorzy sztuk nagrodzonych znani byli jurorom przed otwarciem kopert, drugi zaś wszczęty był przez część prasy krakowskiej przeciw Nowaczyńskiemu za to, że jakoby w *Wiośnie narodów* zohydził rewolucję krakowską i specjalnie kilku zasłużonych mężów ówczesnych.

Przeczytałem *Wiosnę narodów* dokładnie i wyznam, że owego drugiego skandalu nie rozumiem. Jeżeli nawet Nowaczyński w kreśleniu postaci ugodowców krakowskich posługiwał się jakimiś modelami, znanymi badaczom owej epoki, to tyczy się to wypadków znanych tylko specjalistom albo ludziom specjalnie wtajemniczonym. Jeżeli jakieś imiona czy drobne rysy są wyjęte z żywej historii Krakowa w sposób złośliwy, to oczywiście zasługuje to — osobno — na surowe skarcenie, tak samo jak kiedy autorzy dzisiejsi „pakują" do swych dzieł osoby współczesne, ale ostatecznie idzie tu o szczegóły tak uboczne, że na ocenę artystyczną całości nie powinno to mieć wpływu. Co prawda Kraków ma do Nowaczyńskiego dawną urazę o różne jego paszkwile na „Pokraków" tudzież o sztukę *Nowe Ateny*, w której wyśmiewał ambicje Krakowa do przodującej roli kulturalnej w Polsce. Ale w tej swojej najnowszej sztuce Nowaczyński wcale całego Krakowa nie zohydza; raczej można by powiedzieć, że poszedł do Canossy, że dokonał aktu ekspiacji (pokuty). Dawny władca maczugi satyrycznej już w komedii *Wojna wojnie* okazał usposobienie pojednawcze, nie wyzyskał pola do popisu; w *Wiośnie narodów* satyra, jeżeli jest, to jest tak głęboko schowana, stanowi takie „reserva-

tio mentalis" (zastrzeżenie myślowe), że aż etycznego procesu o nią autorowi wytaczać nie można. A czyż wolno wzbraniać prawa do satyry? Choćby na Kraków i na „wiosnę ludów", i na rewolucję?

Tedy kampania przeciw Nowaczyńskiemu z powodu *Wiosny narodów* była stanowczo przesadna i zresztą polegała na nieporozumieniu.

Jednym z zarzutów było, że Nowaczyński chciał w swej sztuce ośmieszyć rewolucję krakowską z 1848. Ale nikt takiego wrażenia wczoraj w teatrze nie odniósł pomimo chybionej — jak to wykażę — reżyserii. Z lektury sztuki nie odniesie go tym mniej. Sympatie autora z rewolucją są jawne. Ale jest inna rzecz. Autor
[508] chciał przedstawić rewolucję pewnej miary i pewnego koloru: rewolucję małą i zieloną, taką, która nie zdaje sobie dostatecznie sprawy z grozy położenia. Oddaje dobrze koloryt lokalny i koloryt epoki.

W czasie II aktu ktoś z widzów szeptem zauważył, że przyjście heroiny teatralnej na posiedzenie Komitetu Narodowego i uroczyste powitanie jej przez klubowców jest epizodem zbytecznym. Atoli właśnie ten objaw kultu dla teatru, dla literatury dobrze charakteryzuje umysłowość klubistów. Osoba grająca Dziewicę Orleańską dostępowała godności niemal samej Dziewicy Orleańskiej. Jeżeli potem ta sama heroina wygłasza postulat emancypacji kobiet, to mamy w tym również drobny rys epoki, kiedy kiełkowały owe idee, które później przeszły w krew następnych pokoleń. Wobec tych idei i nowości kulturalnych wszystko po trochu było wówczas biedermajerowskim zaściankiem. Gdy ówczesny mieszczanin krakowski czyta o elektryczności i pyta, z czego to się robi, lub gdy mieszczka przed pierwszą jazdą koleją żelazną spowiada się, komunikuje i zaopatruje w okulary od dymu — jest to taki sam naiwny stosunek do rozpoczynającej się epo-

ki wynalazków, jak naiwny jest stosunek klubistów Komitetu Narodowego do rzeczywistych ówczesnych sił politycznych.

Tak sobie to autor pomyślał i naiwność tę odmalował nie tylko w poczynaniach rewolucjonistów, lecz także w niepotrzebnych obawach, umizgach i ustępstwach drugiej strony, to znaczy austriackiej reakcji. Dopiero w akcie III, gdy starosta Krieg czuje bliską już pomoc rosyjską, uświadamia sobie swoją potęgę. Scena jego upokarzającej rozmowy z delegacją Komitetu Narodowego należy do najlepszych w sztuce. Autor *Fryderyka Wielkiego* pokazał tu swój lwi pazur. Szkoda tylko, że Solski, który grał Kriega, nie jest już Solskim z dawnych lat, kiedy kreował Fryderyka. Nie stworzył [509] nowej kreacji. Chrapliwym głosem nie mógł sprostać roli. Baron Krieg ma być kanalią, czarno-żółtym wężem, który powoli wypręża się i tryumfuje drapieżnie. Fryderyk zaś jest bądź co bądź królem. Tego dawnego gestu królewskiego było za dużo w grze Solskiego.

Nowaczyński, który opanował swój temat od jednej strony, to jest o ile chodziło o reakcję uczącą powstańców moresu, nie tak samo sprostał zadaniu, gdy miał oddać żywioł rewolucji. Sama sympatia tu nie wystarczy — zamienia się w pobłażliwość, wyrozumiałość. To za mało. Pomimo naiwności rewolucja ta była przecież rewolucją na serio. Jej elementy społeczne i kulturalne potraktował Nowaczyński zbyt schematycznie (np. sprawę uwłaszczenia włościan). Skupił je w akcie II, gdzie się odbywają obrady Komitetu. Takie obrady w dramacie to tradycyjny środek techniczny, że przypomnę np. obrady w *Lelewelu* Wyspiańskiego. Dialektyka sytuacji w *Lelewelu* sięga do głębin filozoficznych, polityka załamuje się w pryzmacie charakterów. Przekrój dany przez Nowaczyńskiego jest zbyt powierzchowny i jak gdyby dziennikarski.

Reżyseria nie postąpiła właściwie, stylizując sceny z obradami i pochodami rewolucjonistów na zapał, na hurra. *Wiosna narodów* nie jest bombą polityczną, nie można jej grać tak, jak się dzisiaj grywa w Rosji sztuki rewolucyjne i nierewolucyjne, to jest zawsze z jakąś sugestią na końcu dla tłumów, aby je rozpalić i porwać do krzyków. Nie można jej grać, że tak powiem, hasłowo-hałasowo, gdyż wnet wyczuje się fałsz. *Wiosna* jest z gatunku innego, dawnego, kiedy jeszcze budzenie hałasu w teatrze nie było celem, kiedy jeszcze L. S. Schiller nie robił z *Nie-Boskiej* dramatu „proletariackiego". *Wiosna* jest sztuką niuansowaną, ale choć jest z wysokiego gatunku, jako egzemplarz ma
[510] wiele niedociągnięć i wykolejeń, o których będzie mowa w następnym felietonie.

III

Dramaty Nowaczyńskiego — wśród nich i *Wiosna narodów* — są przeważnie powieściami ujętymi w formę dramatyczną. Nie ma tu głównego bohatera, bohaterem jest lud czy duch epoki. Dawniej taki rodzaj dramatu był uważany za nieteatralny, dziś są polem popisu dla reżyserów, gdyż współczesne, kinem podszyte, pojmowanie sztuki w teatrze chce w dramacie — głównie — widowiska. Widowiskiem jest *Wiosna narodów* dobrym, ale w ostatnim akcie słabnie znacznie. Miałby ten akt być likwidacją, kacenjammerem — a jest głównie zakończeniem paru miłosnych epizodów. Dogrywają się w nim do końca historie raczej prywatne niż historyczne. Zostaje nastrój mimo smutków politycznych dosyć pogodny, biedermajerowski; udziela się jednak tylko w lekturze, na scenie jest mdły.

A teraz o wadzie głównej. Elementy polityczne tak przeważają nad społecznymi i kulturalnymi, że chwilami ma się przed sobą coś jakby — spóźnioną bombę patriotyczną. Autor napisał *Wiosnę narodów* tak, jakbyśmy mieli rok, dajmy na to, 1852, jakby potrzeba było naród w tej smutnej dobie dziejowej krzepić i pocieszać. Nie ma spokoju historyka i filozofa. Np. z Austriakami tak postępuje, jakby miał z nimi jeszcze coś osobiście na pieńku. Baron Krieg dostaje trzy razy cięgi moralne: od Czecha, od Żyda i od Francuzki. Za każdym razem scena bohaterska, w której szwaba spotyka srogi afront. W r. 1852 rozlegałyby się w takich momentach huczne oklaski — gdyby w ogóle można było wówczas na scenie polskiej grać takie sztuki — wybuchałyby demonstracje. Sceny te są w ten sposób robione, że na końcu jest pointa wzywająca publiczność do oklasków, do żywego ujęcia się za jedną stroną przeciw innej. Są to efekty demagogiczne. Takie się uprawia celowo — w teatrach sowieckich. Być może, że i nasz autor uległ tej — niewłaściwej — demokratyzacji dramatu — chciał z normalną sztuką historyczną połączyć popularną zabawę — taką, jakie dawano publiczności niegdyś, za czasów commedia dell'arte, kiedy czarny charakter dostawał na scenie w skórę. [511]

Dzięki tej dziwacznej tendencyjności te trzy postacie uboczne rozrastają się i przerastają odwagą cywilną nawet rdzennych Polaków. Odwaga Francuzki pani Liedermeyer zawstydza i nawraca kilku ugodowców; najsympatyczniejszą figurą pozostaje Czech Nedostal, urzędnik starostwa, który odrzuca ordery, wypowiada służbę baronowi Kriegowi i w końcu dostaje rączkę pani Liedermeyer. Żyd Rosenstoss wzbogaca galerię polskich Żydów patriotów, rozpoczętą przez Mickiewiczowskiego Jankiela.

Żeby chociaż ten udział Czecha w jasnych barwach komedii odpowiadał proporcjonalnie, symbolicznie, udziałowi czeskiego narodu w sympatiach do Polaków! Ale przecież na Słowiańskim Kongresie w Pradze w r. 1848 Czesi oświadczyli się za Austrią i intrygowali przeciw Polsce. Tak tedy kapryśne rozdawnictwo świateł i cieniów w *Nowej wiośnie* odpowiada tylko kaprysom muzy satyrycznej Nowaczyńskiego w ogóle: on zawsze albo beszta, albo kadzi, jedno z tak samo słabym uzasadnieniem jak drugie, odcieni pośrednich nie ma.

Nedostala grał p. Węgrzyn tak, jak się grywa aptekarza Fujarkiewicza w którejś tam sztuce Bałuckiego. Szarżował i dlatego podobał się publiczności. Ożywiał sztukę w sposób — że tak powiem — nielegalny. W tekście jedynym komizmem Nedostala jest to, że mówi po czesku, poza tym normalny człowiek. P. Węgrzyn zrobił z niego typ austriackiego biurokraty — zapewne w porozumieniu z autorem.

Inne role wypadły również troskliwie i dobrze, nie ma jednak o nich nic osobliwego do powiedzenia.

Skrócenia liczne, ale nie wszędzie odpowiednie, dawały dużo pola do improwizacji aktorskiej.

Teatr Letni: *Proces Mary Dugan*,
rozprawa sądowa w 3 aktach Bayarda Veillera,
przekład Emila Chaberskiego
[reżyseria Janusza Warneckiego,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 24 VIII 1929]

Jest to dramat kryminalny, który podobno za granicą był grany z wielkim powodzeniem. Czy jako sztuka sensacyjna? Czy jako satyra na sądownictwo amerykańskie? Jeżeli to satyra, to po większej części mimowolna. Autor zapewne sądził, że potępia tzw. mord sądowy, ale przy tej sposobności odsłonił nędzotę i głupotę amerykańskiej procedury karnej. Bo przypuszczać można, że nakreślone przez autora stosunki sądowe są autentyczne. Jego sztuka ma tedy wartość pokazową — niech się jej przypatrzą nasi sędziowie i adwokaci i niech mają chwilę tryumfu. Ameryka, ten kraj wyrafinowanej techniki, ojczyzna Edisonów i Fordów, ma sądownictwo pod psem. Czyż i tam nie ma śledztwa pierwiastkowego, czy badania śledcze odbywają się dopiero podczas rozprawy przed przysięgłymi? Lub też może śledztwa są tak prymitywne, że każdy nasz sąd prowincjonalny miewa lepsze? Adwokat i obrońca rządzą się na sali sądowej jak szare gęsi, prokurator obraża podsądną, przewodniczący idiota. [513]

Napięcie i efekty sceniczne są dość silne, ale sam fakt, który się powoli odsłania, jest prymitywny. Idzie tylko o to: kto? ale nie: jak? Kto zabił milionera? Czy

jego zazdrosna kochanka, czy zazdrosna żona? W końcu pokazuje się, że to kochanek jego żony. Dodatkowo mamy też w tej sztuce coś jak gdyby rehabilitację instytucji kochanek milionerskich. Prokurator znęca się nad nią jak nad istotą upadłą; z góry spodziewa się po niej wszystkiego złego, a jednak pokazuje się, że jest ona niewinna i że swoją funkcję kochanki wypełniała solidnie i uczciwie, będąc dla milionera osłodą w jego ciężkim życiu. Być może, że w Ameryce, która jest jeszcze pełną purytańskiej obłudy, liberalizm tej sztuki ma wartość pedagogiczną — w Europie, która miała *Damę Kameliową* i za kilku nawrotami przebyła w literaturze okres zainteresowania, litości i wyrzutów sumienia wobec prostytucji — rewelacje amerykańskiego autora są przestarzałe. Żaden prokurator w Europie nie obraziłby prostytutki w sądzie.

Z głównych ról nienagannie wypadły role pp. Smosarskiej, Broniszówny, Lenczewskiego, zwłaszcza Justiana jako prokuratora. P. Warnecki jako adwokat grał z szlachetnym przekonaniem, lecz zbyt natrętnie i ruchliwie okazywał nerwowość. Dobrą sylwetkę krawca dał p. Niwiński.

Ale po co p. Chaberski, znakomity dyrektor i reżyser, wdaje się w tłumaczenie sztuk? Czy nie ma to zawodowych tłumaczy-literatów? A przekład p. Chaberskiego ma dużo skaz pod względem polszczyzny, np. tłumaczy: „Zawdzięczając temu komuś, dostałem lepszą posadę i sto dolarów". „Zawdzięczając" zamiast „dzięki" — to zapewne wpływ języka rosyjskiego.

W ogóle przekłady, które słyszymy ze sceny, często rażą obrzydliwościami językowymi, ale nie piszę o tym, aby nikomu chleba nie odbierać. Prywatnie służę dowodami.

Teatr Mały: *Para nie para*,
komedia w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego
[reżyseria Jerzego Leszczyńskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 1 VIII 1929]

Premiera tej sztuki odbyła się już dawno i nie pisałbym już o niej, gdyby nie chęć stwierdzenia kilku faktów charakterystycznych dla naszej współczesnej dramaturgii. [515]

Dialog komedii Kaweckiego jest nadmiernie obciążony aforyzmami i pod tym względem bardzo przypomina graną u nas komedię Beylina. I tak samo jak Beylin ma autor ambicję wytrawnego znawcy kobiet i miłości; aforyzmy są na temat: mężczyzna tak a tak, kobieta owak. Jest w tym okropny snobizm. Zresztą i Grubiński ma te same pretensje, ale u niego nie wyradzają się w manierę czy manię. — Co chwila u Kaweckiego któraś osoba popełnia aforyzm, przez co dialog wciąż zastyga, wyskakuje z toru, zamiast indywidualizować — uogólnia. Nawet aforyzmy same przez się dobre rażą, gdy są w ten sposób przyczepione i natrętnie aplikowane. Jest to maniera, której w liryce i powieści odpowiada silenie się na metafory.

Druga uwaga. W założeniu komedia Kaweckiego byłaby właściwie farsą. Żona i mąż mają swoje grzeszki, rozchodzą się, potem się znów sklejają. Ale podobnie jak Kiedrzyński, Siedlecki, Wroczyński, autor

nie umie pozostać w sferze konsekwentnej farsy i wpada w komedię na serio. Zwłaszcza w III akcie mąż donżuan, zamiast po prostu przyjąć zbłąkaną i nawróconą żonę na swoje kochające łono, upaja się tryumfem nad nią, prawi jej różne morały i nauki, imponuje wyrafinowaną mądrością życiową. Sztuka ma się już ku końcowi, gdy słuchacz ze zdziwieniem spostrzega, że autor te wszystkie perypetie brał bardzo na serio, że się wywnętrza, że ma swoją filozofię erotyczną. A jeżeli tak, to powinien był swoją sztukę inaczej napisać, dać jej podstawy poważniejsze — w obecnej postaci jest ona mieszaniną form.

Pokazuje się, że napisać konsekwentną farsę nie tak łatwo: wymaga to od autora nie tylko zręczności, lecz i dużej abnegacji.

Teatr Ateneum: *Sprawa Jakubowskiego*,
sztuka w 3 aktach Eleonory Kalkowskiej,
przekład Józefa Brodzkiego,
reżyser: Janusz Strachocki,
dekorator: Stanisław Węgrzyn
[premiera 13 IX 1929]

[517]

Sztuka p. Kalkowskiej podobała się widowni dopiero w drugiej części. Los nieszczęśliwego Józefa Jakubowskiego, robotnika polskiego, którego niewinnie morduje bezmyślna i tępa maszyna niemieckiego sądownictwa, został przez autorkę przedstawiony z iście kobiecym sercem. Słuchacze byli wzruszeni. W ogóle postać poczciwego, potulnego Józefa wśród wilków jest oddana udatnie, choć zbyt skąpymi rysami. Trochę na wzór Bartka Zwycięzcy.

Prawda samego faktu jest tak okropna, że dość o nią potrącić, napomknąć, choćby nieudolnie, aby ludzi wzruszać obrazem człowieka, który na próżno szamoce się w więzieniu, nie otrzymując znikąd pomocy, i jedyną jego, ostatnią pociechą stają się już tylko słowa księdza, że także Pan Jezus umierał niewinnie...

Józefa grał doskonale p. Strachocki. Znając tego artystę z jego występów w Teatrze im. Bogusławskiego (Bożyszcze w *Róży* Żeromskiego, Hektor w *Achilleis* Wyspiańskiego), nie przypuszczałem, że jest w nim tyle siły do ról charakterystycznych.

Skąpość rysów, którymi autorka wyposażyła Józefa, pozostawia szerokie pole do interpretacji aktor-

skiej. Strachocki zrobił go sympatycznym olbrzymem, wielkim dzieckiem, które wierzy w rozum Germańców i doznaje strasznego przebudzenia. Od czasów pokrewnej kreacji Solskiego, w roli drwala w *Zaczarowanym kole* Rydla, nikt nie dał na scenie tak wzruszającej grozy cierpienia. Przypuszczam, że w Niemczech, gdzie najpierw grano sztukę Kalkowskiej, aktor grający Józefa robił zeń bezbronnego idiotę, typ patologiczny. Kolega red. Rzymowski twierdzi nawet złośliwie, że zapewne też dlatego sztuka miała w Niemczech powodzenie, bo chociaż głosi hasło humanitarne „nie zabijaj", jednak mimo woli przy tym kompromituje Polaka, jako członka pośledniejszej narodowości (minderwertige Nation).

Sztukę wystawiono z wielkim pietyzmem i starannością. Z innych artystów, którzy się odznaczyli, wymienić należy panie Lechowską i Mysłakowską. Nowej dyrektorce, pani Marii Strońskiej, gratulujemy z powodu tego pierwszego szczęśliwego przedstawienia i witamy je jako dobry początek. A to tym bardziej, że ryzykując nowy, w Polsce jeszcze nie wypróbowany repertuar, od razu wchodzi ona w środek istotnych trudności teatralnych. Bo nie w reżyserii, nie w technice zewnętrznej tkwi źródło przesilenia teatralnego, lecz w deficytach repertuaru. A właśnie co do wartości ideowej i artystycznej *Sprawy Jakubowskiego* mamy bardzo poważne zastrzeżenia, o których kiedy indziej.

Być może, iż jako sztuka ludowa wypełni ona dobrze swoje zadanie. Jest napisana przystępnie, naturalnie, w miarę potrzeby czasem odważnie, czasem drastycznie, czasem sentymentalnie, ale jej mentalność stoi na poziomie raczej „Czerwoniaka" niż „Robotnika". O tym jeszcze z autorką później pomówię, o ile inne dzienniki nie wyczerpią już tego, co tu jest do powiedzenia.

Teatr Mały: *Koniec pani Cheyney*,
komedia w 4 aktach Fryderyka Lonsdale'a,
przekład z angielskiego Niny Niovilli,
reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego
[premiera 14 IX 1929]

W I akcie salon wytwornego towarzystwa angielskiego. Raut dobroczynności. Potem śliczna scena przekomarzania się miłosnego między lady Cheyney a lordem Arturem, starszawym donżuanem. Goście się oddalają — gospodyni z gestem łobuzerskim zapala papierosa, a do salonu wchodzą: kamerdyner, lokaj, szofer i boy, rozwalają się w fotelach, podczas gdy pani domu nuci w pokoju obok akompaniując sobie na fortepianie. Czy wyrzuci zuchwałą służbę? [519]

Moment sensacji. Nie wyrzuci, bo sama należy do tego środowiska, bo nie jest to służba, lecz przebrani złodzieje, którzy w ten sposób wślizgują się do ludzi bogatych, aby im kraść sznury pereł i złote papierośnice.

W akcie III lady Cheyney już sięga po owoc swoich trudów: w nocy wchodzi po cichu do pokoju pani Ebley, u której bawi w gościnie, i już ma wziąć jej perły zostawione na szafce nocnej; ale zamiast śpiącej pani Ebley znajduje się tam czuwający lord Artur, zapala światło i chwyta ją na gorącym uczynku.

Akt IV, ta sama dama występuje jako szantażystka: oto jeden z jej wielbicieli, nieostrożny, napisał do niej

list, zawierający niemiłe rewelacje o ludziach, wśród których przebywa. List od ceny wywołania 100 funtów angielskich dochodzi do ceny 100 000 funtów.

A jednak rzecz kończy się rehabilitacją pani Cheyney i tym, że lord uwodziciel prowadzi ją do ołtarza. Dlaczego?

Bo lady Cheyney, choć ma „pociąg do nieuczciwości", jednak ma równocześnie „poczucie godności osobistej", jest szlachetna i w III akcie, zamiast zapłacić lordowi nocą miłości za milczenie, woli pociągnąć za dzwonek i wyznać wszystkim swój zamach na cudzą własność; a w akcie IV drze i list, i otrzymany czek na 100 000 funtów.

[520] Miła i zgrabna, pełna wspaniałych wolt komedyjka. Do jej szczególnych właściwości należy imitowane (podrabiane) „podłoże społeczno-etyczne". Bohaterka była panną sklepową; na końcu sztuki otrzymuje ofertę, by założyła sklep z damską bielizną, a wszystkie panie — te, które miały być okradzione — będą u niej kupowały. Służba i złodzieje mogą się zbliżyć do towarzystwa wytwornego, ponieważ ono już nie jest wytworne, nie brak tam ani rozpusty, ani głupoty, ani ordynarności, a perły, które mają być ukradzione, pochodzą z erotycznego szantażu. Ludzie się zawstydzają wzajemnie — wszak to do zabawy wystarcza?

Po wszystkie czasy bandytyzm stroił się w romantyczną szatę protestu przeciw niemoralności bogaczy. Klasyczny przykład: *Zbójcy* Schillera.

Nas, z socjalistycznego punktu widzenia, to nie wzrusza; wiemy, że bandytyzm i kradzieże są nieodłączne od przerostu prawa własności, są to uszy tego bydlęcia. Bandyta jest bogaczowi w gruncie rzeczy bliższy niż socjalista; kradnąc, rabując, potwierdza i utwierdza prawo własności.

Rolę tytułową grała bardzo ładnie panna Romanówna. Ładnie, ale niezupełnie dobrze. Jej głos ma braki, jej gesty również, także gra jej często przypomina sztuczną grę p. Sulimy, która ani jednego zdania nie wypowie bez torsyj (kurczów). Ale za to gra jej ma poezję, wdzięk miłosny, dobre i właściwe akcenty i odcienie.

Zresztą wszystkim tym paniom angielskim brakowało rzeczywistej wytworności, którą posiadają nawet arystokratki lampartujące się. Nie widziałem wprawdzie „high-life'u" angielskiego, ale mam o nim tak wysokie pojęcie, że nie wystarcza mi sama nonszalancja (bezceregielność) na scenie, tym bardziej gdy jest w dziwny sposób połączona z nienaturalnością dykcji. Także pożyteczny p. Grabowski, amant do wszystkiego, musi się z nimi podzielić tym ostatnim zarzutem.

Przekład i ton wadliwy; nie wolno mówić: mamy dwie alternatywy, albo... albo... bo to jest tylko jedna alternatywa. Tłomaczka nie rozumie, co to jest alternatywa.

Teatr Ateneum: *Hinkemann,*
sztuka w 3 aktach (6 obrazach) Ernesta Tollera,
przekład Leona Feinera,
reżyser: Artur Socha,
dekorator: Wanda Jewniewiczowa.
(Koniec przed 11 wieczór).
[premiera 8 X 1929]

[522] Mocną, bardzo ciekawą i wstrząsającą sztukę gra teraz Teatr Ateneum. Trzeba, żeby ją każdy zobaczył, kto jeszcze przekłada teatr ponad kino, żeby każdy przeszedł przez jej gorącą atmosferę — dobrze mu to zrobi. Ale żeby przy tym nie dał się — jak to jest w naturze polskiej — uwieść pokusie łatwego kpinkowania, łatwej, lecz złudnej i obłudnej wyższości i tej czysto już warszawskiej bladze, która lubi udawać znudzenie, żąda zabawy i dobrych zakończeń (happy endu). Jeżeli raz nie pozbędziemy się tego głupkowatego, amerykańskiego postulatu dobrych zakończeń, jeżeli nie wyrzekniemy się kabaretowości w myśleniu o literaturze, jeżeli nie wychowa się publiczności w zamiłowaniu do prawdziwego tragizmu, to choćby nasi reżyserzy z Schillerem na czele stawali na głowie i wyrabiali Bóg wie jakie sztuczki, nie będziemy mieli dobrego teatru, bo nasza dramaturgia będzie zawsze dziecinna, salonowa, trwożliwa o sukces, potrzebna tylko próżniakom i półgłówkom.

Przesłanki artystyczne i kulturalne sztuki Tollera są dla nas trochę trudne, dziwne, może groteskowe; należy się jednak z nimi oswoić, a nie lekceważyć ich

z góry. Poniekąd spotkaliśmy się z nimi już przy sztuce Kalkowskiej *Sprawa Jakubowskiego*, lecz nie był to najlepszy egzemplarz tego ważnego i uzasadnionego gatunku artystycznego, jakim był i chyba jeszcze jest ekspresjonizm niemiecki.

Ekspresjonizm niemiecki lat powojennych był powrotną falą okresu „Sturm und Drang" (burzy i naporu), który panował w niemieckiej literaturze przed laty 140. W czasie kiedy Francuzi robili rewolucję, Niemcy pisali rewolucję i z tego okresu wyszli Schiller i Goethe. „Sturm und Drang" — to był alarm, protest, bunt, namiętność przeciw rozumowi, pogarda dla zasad i reguł, człowieczeństwo przeciw społeczeństwu, chaos przeciw porządkowi. Ale miano na myśli [523] społeczeństwo i porządek ówczesny, kiedy Niemcy były w niewoli u swych książąt. Po wojnie światowej wstrząsnął Niemcami taki sam prąd buntu i protestu i towarzyszyła mu tym razem rewolucja społeczna. Ten nowy „Sturm und Drang", czyli ekspresjonizm, wyrażał się w namiętnym pacyfizmie, w zwalczaniu przez synów tradycji ojców, w pogardzie dla świata mieszczańskiego. I tak samo jak niegdyś, ta rewolucja umysłowa w Niemczech przejawiła się przede wszystkim w dramacie. Wypłynęło kilka pierwszorzędnych talentów: Hasenclever, Unruh, Werfel. Toller jest mniejszy, lecz bardziej sztandarowy i charakterystyczny.

Nowy ten kierunek znamionuje się przede wszystkim jako krzyk — i krzyk jest też niejako zasadą artystyczną. Najwyższe napięcia, nieumiarkowanie rozmyślne, chaos rozmyślny, mowa powykręcana, zarzucenie realizmu, wprowadzenie tendencji jako środka artystycznego. Dotychczas artyści wstydzili się tendencji — było przysłowie w Niemczech „politisch Lied — ein garstig Lied" (pieśń polityczna — pieśń brzydka). Teraz z tym zerwano, podobnie jak w Rosji sowie-

ckiej. Toteż widza nie obeznanego z tymi nowymi orientacjami w literaturze (u nas tylko liryka jest dziś z lekka tendencyjną) uderzyło przede wszystkim w sztuce Tollera owo bezceregielne posługiwanie się tendencją; ludzie na scenie debatują, filozofują, wygłaszają publicystykę, agitują — nie krępują się. Autor nie dba też ani o prawdopodobieństwo, ani o to, czy aby narysuje wiernie pewien typ lub charakter, np. robotnik nie wyraża się językiem ludowym, nie jest ograniczony w swych myślach i wyrażeniach, lecz autor wyposaża go najlepszymi powiedzeniami i myślami, jego namiętność rozpłomienia tak, aby miała wartość ogólnoludzką, przykładową — w ogóle nie rzeźbi,
[524] nie maluje, nie rysuje postaci, lecz wyraża, szuka najmocniejszego wyrazu (stąd nazwa ekspresjonizm, bo ekspresja to wyraz).

Jeszcze jedna cecha sztuki Tollera jako sztuki ekspresjonistycznej — drastyczność i brutalność motywów. Za czasów „Sturm und Drang" napisano sztukę o Ugolinie, który zjada swoich synów (dramat Klingera), o kimś, co nie mogąc sobie dać rady z seksualizmem, odcina sobie swoją ozdobę męską (dramat Lenza). U Tollera Hinkemann jest, ni mniej, ni więcej, jak człowiekiem, któremu na wojnie zdarzył się szczególny wypadek: jakaś złośliwa zabłąkana kula zrobiła go eunuchem. Podobno takie figle robili Serbowie wziętym do niewoli Austriakom, Arabowie Włochom; tu robi to kula.

Hinkemann, przed wojną wspaniały i jurny mężczyzna, został pozbawiony męskości. Stąd jego tragedia, objaśniona przez autora zresztą wszechstronnie. Stąd pacyfizm sztuki — wszak winą była wojna. Stąd gęsto rozsiane akcenty rewolucji społecznej — wszak Hinkemann jest robociarzem, a na wojnę wysłała go przemoc organizacyjna międzynarodowego kapitału fi-

nansowego. Jego okaleczenie, choć w praktyce dość rzadkie, w sztuce jest użyte jako symbol. Pozbawić człowieka jego narzędzi rozkoszy to gorzej niż pozbawić go ręki, nogi lub oczu. Zwłaszcza człowieka ubogiego. Czytałem gdzieś złośliwy dowcip, jak to na pytanie swej żony, czemu biedacy tak się rozradzają, odpowiada bogacz: widzisz, moja duszko, bo ci nieszczęśnicy często prócz tego nie mają nic innego na kolację. Jest w tym dowcipie głęboka prawda, urągająca regułom maltuzjanizmu: bieda rozmnaża się najwięcej, bo zachłystuje się rozkoszą. Na zewnątrz widzi się często biedaków zalanych wódką, ale gorsze jest to, co się ukrywa: rozpusta, nielegalna, a jeszcze gorzej: legalna, przejawiająca się w nadmiernym „błogosławieństwie" dzieci, tak zalecanym przez księży z ambony. I oto biedny Hinkemann, gdy widzi liczne potomstwo robociarzy naokoło, wprost wije się w deliriach erotycznych — i on chciałby mieć tyle, aby tylko rozsypywać swe nasienie...

Skutki najbliższe: żona jego ulega pokusie, zdradza go, zachodzi w ciążę. On sam, starając się zapewnić sobie wierność żony, chwyta się pracy ohydnej, lecz popłatnej: dyrektor pewnego cyrku wynajmuje go jako okaz tężyzny niemieckiej, jako „człowieka niedźwiedzia", który w oczach publiczności w takt muzyki rozgryza myszy i szczury i pije ich krew. Znowu motyw, którego drastyczność łagodzi jednak to, że chodzi tu również o symbol — ten cyrk to przecież cyrk Europa.

Kulminacyjna scena dramatu rozgrywa się w szynku, a jej właściwością jest to, że łączy się ona wprost z dysputą polityczną, wypływa z niej. Rozprawiają marksista, rewolucjonista, chadek i spokojny bezpartyjnik. Znajdują radę na wszystko w rewolucji, w rozwoju, w Bogu. Hinkemann przedkłada im jednak swój

wypadek: oto człowiek pozbawiony tego, co go najwięcej wiąże z ziemią — co mu pomoże rewolucja? co socjalizm? Ich mimowolną odpowiedzią jest — śmiech! Oto szczyt tragedii — społeczeństwo automatycznie wyklina takiego człowieka śmiechem! Zostaje on, przymusowo, sam. Nikt mu nie pomoże. Dysputa pozbawia go nawet nimbu ofiary wojennej, bo przecież ten wypadek mógł mu się przytrafić przypadkowo i w czasie pokoju. Autor chce, żeby człowiek taki znalazł się niejako poza nawiasem społeczeństwa, żeby jego tragedia była już tragedią taką, która się rozgrywa już „sub specie aeternitatis" (pod znakiem wieczności), na którą nie ma rady ani na ziemi, ani w niebie...
[526] między ludźmi są i pozostaną zawsze przepaście...

Ta scena, gdzie przytłumiony żal Hinkemanna wybucha, jest bardzo silna — grał ją p. Socha wybornie. Ta scena jest właściwie zaszachowaniem socjalizmu, ale przecież i zaszachowaniem wszelkiej akcji mającej na celu uszczęśliwienie ludzkości. Być może, że tryumf swój znajdą w tej scenie właśnie ci, których bodzie w oczy to, że socjalizm chce być pewnego rodzaju religią. Wszak podczas wojny burżuazja zwalała na socjalizm winę za to, że on nie przeszkodził wojnie.

Ale socjalizm najlepiej udaje się właśnie w atmosferze krytyki — wszak sam żyje krytyką. Sztuka Tollera, która w tej jednej scenie wyrywa się ponad socjalizm i przeciwstawia mu się, zasługuje na większą pochwałę i uwagę niż setki wierszy z prawowiernymi i tanimi hasłami rewolucji socjalnej.

Toller, autor *Hinkemanna*, jest komunistą, siedział w więzieniu — ale gdy patrzy w tragedię swego bohatera, widzi, że ona wprawdzie korzeniem wyrosła z wojny, z tych ludzkich spraw, które może kiedyś ureguluje idea socjalistyczna, ale wystercza z nich w sfery, których nie tknie nigdy żadna interwencja lu-

dzka. „Co my wiemy jedni o drugich?" pyta Hinkemann.

Czytałem raz wiersz na ten temat, że dusze ludzkie są oddalone od siebie bardziej niż ciała astronomiczne. Hinkemann też odkrywa w sobie duszę, czuje się samotnym. Nikt mu nie pomoże. Czy to jednak mówi cośkolwiek przeciw socjalizmowi? On przecież nie jest panaceum, ostatecznym lekiem na wszystkie nieszczęścia ludzkości. Ale za to sam jest także tragiczny, o tyle, o ile jest w nim prawdy i odwagi. Okazuje się konieczność połączenia go z filozofią czy z religią. Socjalizm bez wielkiej perspektywy nie miałby wartości.

Po tym najsilniejszym akcencie dramatycznym autor nie znajduje już odpowiedniej kontynuacji i ostatni akt nie jest przekonywający. Hinkemann zamiast zatrzymać przy sobie żonę, która żałuje swej niewierności i kocha jego „duszę", odpycha ją — nieszczęśliwa, zamęczona jego cierpieniami duchowymi, zabija się w końcu. [527]

Widz ma jednak wrażenie, że równie dobrze mogliby żyć dalej ze sobą, tak jak żyją małżeństwa, które złożyły ślub czystości.

W toku dramatu mówi się Hinkemannowi, że jego nieszczęście jest nieszczęściem czysto prywatnym i że on sam je prywatnie jakoś przecierpieć musi. Takie też było zdanie pośród widzów. Jest też do pewnego stopnia błędem autora, że sprawę Hinkemanna uczynił nieco zbyt wyjątkową. Ale tylko pewnego namysłu potrzeba, aby zobaczyć, że to jednak jest pozór i że mamy tu tragedię wojennego i społecznego inwalidztwa w ogóle. Każdy kaleka, czy ślepy, czy kulawy, beznosy czy wiecznie trzęsący się, jest przecież równocześnie upośledzony w swych szansach erotycznych. W jedno tylko trudno uwierzyć: żeby kalectwo Hinkemanna budziło w jego kolegach tylko śmiech, żeby

się nie znalazł nikt, co by z nim nie współczuł... Nie, tacy okrutni ludzie na ogół nie są, tylko że ich współczucie nie ma wiele wartości...

Na myśl przychodzi, jak by tragedię takiego Hinkemanna przenikał Żeromski. Ale właściwie mamy ją już poniekąd w jego *Promieniu*. W powieści Jana Żyznowskiego *Na podglebiu* główna sytuacja jest prawie taka sama jak w *Hinkemannie*, szarpania duchowe są jeszcze większe, nie ma tylko żadnej nuty pacyfistycznej i socjalnej, choć bohater jest kaleką wielkiej wojny. Wspomnę jeszcze o dramacie mało znanego pisarza Jana Opolskiego pt. *Powrót*, granym przed paru laty we Lwowie. Bohaterem jego jest inwalida wojen-
[528] ny, beznogi, który zadręcza żonę swoją zazdrością i tym ciągłym poczuciem, że ona musi go zdradzać — w końcu rzeczywiście wywołuje to nieszczęście. Ale i Opolskiemu chodziło raczej o dramat psychologiczny, rozgrywający się w takim trójkącie, którego jednym bokiem jest nowoczesny inwalida. — Te analogie wymieniam dlatego, żeby stwierdzić, iż nie brak nam materiału i talentów, tylko nie ma nowego spojrzenia na rzeczy. W każdym razie zdaje mi się, że sztuka Opolskiego mogłaby się obok *Hinkemanna* pokazać.

Jeszcze nieco o wystawieniu i o grze. Wszystko bardzo staranne, obmyślone inteligentnie i umiane. Zdaje mi się tylko, że w ostatnim akcie był ton zbyt jęczący, schillerowski, a po drugie: ekspresjonizm jest krzykiem, ekstazą, dlatego powinien by unikać półtonów, umiarkowania i — naturalności. Swego czasu niemiecki ekspresjonistyczny dramaturg Paweł Kornfeld napisał, jak sobie wyobraża ekspresjonistyczną grę aktorską: żadna prawda, żadne studium z natury, tylko właśnie tak, jak sobie czasem ludzie naiwnie wyobrażają pewne zajścia — przesada, patos, poza, gest szeroki lub gwałtowny, raczej „szarża" niż umiarko-

wanie. Ekspresjonistyczny aktor umiera na scenie w sposób urągający patologii, gada aż do końca najwyższym głosem. W ekspresjonizmie człowiek gwoli „wyrazu" wyzbywa się skrupułów i wstydu.

Gra p. Sochy w roli Hinkemanna była raczej realistyczną. Urywany sposób mówienia. Poznać było, że chciał on tę postać „pojąć", „wżyć się w nią", „wcielić" — dać „żywego człowieka". Być może, to nie zgadza się z prawowiernym stylem ekspresjonistycznym, który jest raczej deklamatorski. Ale na swój sposób i swoimi środkami osiągnął p. Socha świetne efekty. Prawdziwy niedźwiedź, ponury i dobroduszny, w scenie w szynku straszny i wzniosły. Jego kreacja była nie mniej wstrząsająca, jak w poprzedniej sztuce kreacja p. Strachockiego. [529]

W sam raz przesadnym był p. Bogusławski jako dyrektor cyrku — choć może to zasługa nieświadoma, może ten aktor w ogóle mówi z naciskami (podobnie jak p. Grabowski). Odpowiedni rozmach miał też p. Krasnowiecki.

Wśród publiczności zwracało na premierze uwagę na siebie około 40 dziewcząt z jakiejś szkoły zawodowej, które tam przyprowadziła jakaś naiwna nauczycielka. Takie ryczałtowe uświadamianie panien zdarza się chyba w Rosji Sowieckiej. Dość powiedzieć, że w akcie ostatnim Hinkemann wnosi na scenę posążek z „phallusem" (który na Wschodzie jest bożkiem), stawia go ironicznie tam, gdzie się zwykle stawia u nas obrazy Matki Boskiej, zapala pod nim świece i woła: Kobiety, oto wasze bóstwo! Ale ten komiczny wypadek ma jedną stronę niewesołą. Snadź panuje w pewnych sferach przekonanie, że teatr ludowy to coś jak teatr dziecięcy, a więc taki „nieszkodliwy", wyjałowiony, grzeczny. Te sfery będą teraz oburzone, spotkało je gruntowne rozczarowanie: „Proszę pani,

czy widział kto coś podobnego, czy to dla ludu? Takie sprośności na scenie, przecież to grzech i obraza boska!"

Otóż, moja pani Walentowo, czy jak tam pani po mężu — to jest właśnie dla ludu. Nic ludowi nie powinno być obce. Teatr Ateneum wszedł na dobrą drogę, choć niebezpieczną. Cała trudność w tym, że sprawy proste, ludowe, jeśli mają być ujrzane w majestacie prawdy, są równocześnie tak skomplikowane.

Krytyka warszawska na ogół nie doceniła założeń ekspresjonistycznych, z których wychodzi sztuka Tollera. Poprzestała na frazesie o nieudolności i brutalności „rasy" niemieckiej. Jest to stare i nudne głupstwo, odświeżane przez „Francuzów Północy" zawsze, gdy jest premiera niemiecka. Gdyby tę sztukę napisał Norweg, mówiono by o fiordach, gdyby Anglik — pisano by o mgle londyńskiej, gdyby Włoch — to o starej oliwie, gdyby Węgier — o papryce itd. Proszę tylko spojrzeć na literaturę rdzennie polską — Żeromskiego, Kadena-Bandrowskiego, a choćby Sienkiewicza — ileż tu brutalności. A u Francuzów! Podczas wojny literaci niemieccy i francuscy wzajemnie sobie zarzucali sadyzm. Ale kwestia sadyzmu w sztuce nie jest kwestią rasową, lecz kwestią stosunku sztuki do życia uczuć itd. To dziwne, że sztuka pacyfistyczna wywołuje u naszych literatów takie jeszcze podczas-wojenne drgawki myśli...

Teatr Narodowy: *Konfederaci barscy*,
fragment dramatyczny w 2 aktach
Adama Mickiewicza,
nowy przekład z francuskiego Artura Górskiego
[reżyseria Józefa Węgrzyna,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 11 X 1929]

[531]

Ku uczczeniu 150 rocznicy śmierci Kazimierza Pułaskiego odbyło się wczoraj w Teatrze Narodowym przedstawienie uroczyste, na którym po śpiewach i deklamacji odegrano fragment *Konfederatów barskich* Mickiewicza. Fragment wystawiony bardzo starannie, wywarł duże wrażenie, zwłaszcza w II akcie. Rolę ks. Marka po mistrzowsku grał p. Chmieliński, ale brak mu fizycznej potęgi głosu i odpowiedniej postawy. Trudne charaktery gubernatora i hrabiny odtworzyli p. Skarzyński i p. Zahorska. Pięknie deklamował Pułaskiego p. Węgrzyn. Wszystko zresztą wyszło bez zarzutu.

Co do samej sztuki, to zdania literatów o niej są dotychczas podzielone: jest-li ona dramatyczną czy nie i czy Mickiewicz miał w ogóle talent dramatyczny. To pewna, że o dramacie marzył i do tego gatunku twórczości wielką wagę przywiązywał. Swego czasu Francuzi, np. sławny Alfred de Vigny, tak kręcili nosem nad tymi *Konfederatami*, tyle wad teatralnych w tej sztuce znajdywali, że Mickiewicz się zraził, próby te zarzucił, i reszta poematu zaginęła. Tarnowski, wyrocznia literacka 30 lat temu, twierdził, że stało się

to z niepowetowaną szkodą dla polskiej literatury, ale Kallenbach nie podziela tego zdania i on ma przeciw *Konfederatom* skrupuły dramaturgiczne, wydaje mu się, że jest tam za mało akcji.

Dziś nie mamy tych przesądów, jakimi swego czasu karmiła się dramaturgia, zwłaszcza niemiecka. Całe tomy wypełniano receptami, regułami — a co do budowy, a co do akcji, a co do napięcia, a co do zakończenia, a co do charakterów. W miejsce usuniętego przez Lessinga przesądu o jedności czasu napłodzono sto innych przesądów. Dziś, kiedy właśnie reżyserzy wolą wystawiać sztuki na pozór niesceniczne, jak *Nie-Boska*, kiedy nawet *Róża* Żeromskiego zakwitła
[532] w teatrze życiem dość długim, kiedy inscenizuje się nawet powieści, ballady i poematy, dawne skrupuły co do *Konfederatów* wydają nam się śmieszne i małoduszne.

Gdyby *Konfederaci barscy* byli sztuką napisaną dziś przez nieznanego autora, o tych dwóch aktach mógłby napisać krytyk nowoczesny ot tak na przykład:

W pierwszym akcie na sposób francuski zawiązuje się intryga miłosna na tle politycznym. Ośrodkiem akcji jest hrabina, osoba, w której sercu krzyżują się ówczesne dwie orientacje polityczne, wahająca się, kapryśna i szlachetna. Kto weźmie w jej sercu górę: Moskal czy Polak? Ów Moskal, generał gubernator, to wcale nie ów papierowy Moskal z bomb patriotycznych, nie czarny charakter, raczej coś jak Ryków z *Pana Tadeusza* lub major z *Fantazego*, ale przy tym nieco chytry, ciekawy. Walka o serce hrabiny jest dla niego równocześnie walką o swój prestiż polityczny i wojskowy, i walką w ogóle o serca Polaków. Czy autor znał może świetnego Korniłowa z *Tamtego* Zapolskiej? Szpieg doktór to niezupełnie „czarny charak-

ter", to znawca ludzi i stosunków, to typ urodzonego agenta, posiadacza informacyj à la Fouché, totumfacki Napoleona. Uderza w tym akcie znawstwo życia, charakterów — ten tajemniczy wojewoda, który nie chce się zdradzić i nie ulegnie żadnym pytaniom. Taki szczegół, jak ten, wyjawiony przez szpiega, że oto od paru dni Polacy silniej ściskają sobie ręce, że choć paple, jednak trzymają język za zębami o tym, co najważniejsze — mówi o nastroju Krakowa przed atakiem Pułaskiego więcej, niż żebyśmy jego samego widzieli. Autor ma niewątpliwy talent do charakterystyki i do zaplątywania intrygi dramatycznej.

Akt drugi nieco rozczarowuje. Cóż z tego, że są w nim piękne ustępy „poetyczne", kiedy Pułaski jest tylko małym porucznikiem, lubującym się w widokach, a ks. Marek okropnym klechą, lubującym się w savonarolskim opanowywaniu dusz — czego autor nie spostrzega, biorąc gesty tego księdza za naprawdę święte. Nastrój „hejże na Moskala" zrobiony bombiasto, kiczowato. Lwi pazur znać jedynie w zachowaniu się wojewody, który oświadcza, ni mniej, ni więcej, tylko pogardę dla cywilizacji zachodniej z powodu, że opuściła Polskę — ba, ba, jakież to bliskie dostojewszczyzny, jakie to drapieżne!

Boimy się, żeby autor tych dobrych początków nie popsuł dalej przez nazbyt powierzchowne „patriotyczne" efekty, do których zdaje się, niestety, ma skłonność itd.

Oto jak by można dziś pisać o *Konfederatach*. Ale trzeba dodać, że Mickiewicz dopiero zaczynał ową erę patriotycznych efektów w literaturze, która po nim trwała sto lat, i on, jego dzieła głównie były tym złotym skarbem w podziemiach, który gwarantował wartość uczuciową wypuszczanych przez Literaturę papierów i obligacyj.

Teatr Letni: *Wywczasy donżuana*,
krotochwila w 3 aktach Kazimierza Wroczyńskiego,
reżyseria Janusza Warneckiego,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza
[premiera 15 X 1929]

[534] Przeżyłem parę godzin wstydu narodowego podczas premiery. Obok mnie siedział wybitny literat niemiecki, który urodził się w Polsce i doskonale umie po polsku, a od 30 lat mieszka w Berlinie. Po pierwszym akcie zapytał mnie: „Czy wy jesteście dumni z tego autora?", a podczas drugiego aktu, kiedy panie na scenie zaczynają się zbytnio przejmować plotką o impotencji donżuana, rozsiewaną rozmyślnie przez jego zazdrosną żonę, sąsiad mój oburzył się, podniósł głos niemal do wołania: idiotyzm! — gdy równocześnie widownia dosyć się bawiła tym, co się działo na scenie; później zaś wyraził zdziwienie, że tylu literatów jest na sali i nie wytyka tej bzdury scenicznej. My jednak przyzwyczajeni już jesteśmy do tolerancji wobec wyrobu krajowego. Prawda jest, niestety, że farsa polska nie rozwija się dobrze. Doktryna, że farsa musi „operować" popularnymi głupstwami, byle zręcznie skombinowanymi, jest niebezpieczną i w gruncie rzeczy mylną. Mylną — o ile chodzi o skutek artystyczny, bo czy jest skutek kasowy, o tym tak szybko się nie dowiemy. Ale z sukcesów Kiedrzyńskiego można wywnioskować, że opinia oficjalnej krytyki literackiej

wpada bardzo często w kolizję z tym sprawdzianem wartości sztuk, jakim jest kasa.

To, co udało się niedawno Rapackiemu: wpakować do farsy znanego i głupawego tenora, nie udało się Wroczyńskiemu: wpakować o wiele głupszego artystę filmowego. Głupota Artura Dolmena jest sztywna, nieżywa, zbyt jednolita, polega na bezmyślnym stosowaniu obcojęzycznych słów i przysłowi — efekt stary, lecz przez Wroczyńskiego nie odświeżony, przeto nudny. Tak samo pomysł sprowadzenia reprezentantek trzech dzielnic polskich pod jeden dach sanatorium heliopatycznego, z których każda mówi innym żargonem, na przestrzeni trzech aktów staje się nużącym. Co najważniejsze: donżuan, choć trzyma [535] sobie sekretarkę do koncypowania listów miłosnych, nie jest przecież wcale donżuanem, tylko zwykłym ulubieńcem kobiet. Więc już tytuł wprowadza w błąd — lecz zdaje się, że i autor wprowadził samego siebie w błąd, mieszając z sobą te dwie różne rzeczy. W końcu zaś pokazuje się, że dla autora jest donżuan synonimem jurności męskiej — znowu błąd, albowiem donżuaneria nie jest buhajowatością, lecz procederem inteligentnym (patrz *Dziennik uwodziciela* Kierkegaarda) i może się łączyć nawet z impotencją (*Markiz de Priola*).

Zasadniczy pomysł tedy, tkwiący w tytule, spaczony został przez to, że autor wybrał sobie zupełnie innego manekina do swoich kombinacyj komicznych. Jest tam jeszcze pomysł z pomyłką doktora medycyny co do erotycznych właściwości pewnych naświetlań, dalej pomysł o rzekomym pojedynku amerykańskim dwóch rzekomych rywalek. Obydwa jakoś szybko się likwidują i nic wytwarzają odpowiedniej atmosfery komizmu. Dobrzy farsiści umieją z doraźnych fikcyj, z plotek, z bujnej wyobraźni swych osób wykrzesywać

dużo komizmu, lecz Wroczyński jakoś nie stosuje tego efektu szczęśliwie.

Właściwą jego dziedziną zdaje się być raczej zwykła, normalna komedia niż farsa — komizm płynący z normalnej obserwacji, nie z wyobraźni. Toteż najbardziej udałą i żywotną jest postać górala Staszka, doskonale grana przez p. Warneckiego. Wprawdzie i ten góral jest fikcją, bo to przebrany malarz, ale zabawia właśnie jako typowy góral — tym bardziej że górale mają dziś tyle manier inteligenckich, że przedzierzgnięcie się Staszka na powrót w malarza jest obojętne.

W głównej roli p. Różycki był może za inteligentnym, jak na ulubieńca kobiet. P. Kurnakowicz w roli kierownika sanatorium niewiele miał pola do popisu. Ciągłe manipulowanie kliszami przez trzy akty nudzi — tu winna jest reżyseria. Dobrze i charakterystycznie grały panie Ćwiklińska, Gella, Gromnicka, Leszczyńska, Łaska.

Jest przesądem naszych dramaturgów, że farsa musi być „głupia". Otóż tylko w wyjątkowych wypadkach komizm kombinowany potrafi przezwyciężyć rażącą głupotę i banalność założeń. W farsach szczęśliwych, francuskich, zwykle mamy do czynienia z jakimś nowym typem, nową sytuacją — są one wprawdzie traktowane tak, jakby były banalne, mimo to stanowią ową rezerwę, która przeprowadza sztukę przez jej punkty martwe.

A może członkowie ZAD-u lepiej znają „swoją" publiczność?

Teatr Narodowy: Karol Hubert Rostworowski, *Niespodzianka*, prawdziwe zdarzenie w 4 aktach. Reżyseria L. Solskiego,
dekoracje W. Drabika
[premiera 18 X 1929]

Lawina poważnych, ponurych i krwawych tragedyj zsunęła się na żądną zabawy Warszawę i na uwielbiających w sztuce happy end (szczęśliwy koniec) warszawistów. W Ateneum straszą *Jakubowski* i *Hinkemann*, jeden uciętą głową, drugi czym innym, w Teatrze Narodowym trupa zamordowanego wyciągają spod łóżka, a w Teatrze Nowym wariat truje żonę, a potem zapala całe miasto... Oj, rety! rety! — kabarety! Ileż one będą musiały wyprodukować humoru, aby zagoić te rany duszy warszawistów! [537]

Sztuka Rostworowskiego uzyskała pierwszą nagrodę w haniebnym krakowskim konkursie dramatycznym (i tego autora powinni byli sędziowie wykluczyć, bo i on, choć chadek i wielki moralista, zdradził się przed czasem ze swym autorstwem), mimo to jest bardzo dobra, a ze sztuk Rostworowskiego najlepsza pod względem teatralnym, bo w poprzednich (*Straszne dzieci*, *Miłosierdzie*) jego lot ideowy był większy. Warszawiści nie lubią Rostworowskiego, idiosynkrazja ich chwyta na widok tego kościstego hrabiego, który z kadzidłem w jednej, a harapem w drugiej ręce chce od razu wyżenąć grzechy naszej stolicy za dziesiątą górę.

Grubiński, arcywarszawista, napisał o nim, że nie ma talentu; że tak nie jest, udowadnia krakowski Savonarola ostatnim swym dramatem.

Tematu do swej sztuki zaczerpnął autor podobno z autentycznego zdarzenia, wyczytanego w gazetach. Nie biorę tej autentyczności na serio — tak jak nie biorę na serio „tylko reportażu" Kalkowskiej w *Jakubowskim*. Że rodzice na wsi z chciwości zamordowali obcego przybysza z dolarami, który okazał się potem ich synem — zdaje mi się, że ta anegdotka co pewien czas wynurza się w dziennikach, podobnie jak — co sam stwierdziłem — anegdotka o tym, jak na wsi dziecko spaliło dla zabawki banknoty i jak ojciec czy
[538] matka w pasji za to trzasnął dzieckiem o mur. Znawcy literatury już wyszperali, że kubek w kubek tę samą historię, co Rostworowski, udramatyzował przed stu laty niemiecki autor Z. Werner w sztuce *24 lutego*. Ale ostatecznie fakt taki mógł się zdarzyć raz, drugi i trzeci. Powoływać się jednak na to, niby na jakąś gwarancję, autor nie powinien — chyba że się boi, aby mu nie zarzucono „bujdy" (warszawiści to lubią). Idzie przecież o opracowanie rzekomej czy istotnej prawdy tak, aby była — jaka? prawdziwa? interesująca? wstrząsająca?

Przez cały akt pierwszy i drugi autor zadaje sobie mnóstwo trudu, aby mord na obcym przybyszu po ludzku uzasadnić. Mordercami mają być przecież — to jest potrzebne autorowi do pobożnego zakończenia — ludzie wprawdzie prości, lecz normalni i w miarę poczciwi, zubożały gospodarz wiejski i jego żona. Gromadzi więc autor motywy: 1) motyw finansowy ogólny: bieda, drugi syn nie ma pieniędzy na dokończenie nauki, córeczka może zejść na psy, stary pije; 2) motyw obyczajowy: jak się w III akcie pokazuje, cała wieś jest bardzo rozwydrzona, bitki, rabunki, mordy z tyłu są na

porządku dziennym i nocnym; 3) motywy specjalne z ostatniej chwili: kłótnia z tym drugim synem, do głębi przejmująca, niemal demoniczna rozprawa między obojgiem rodziców (Matka mówi do Ojca: masz tego nieznajomego zabić — za karę za twoje marne życie); mniejsze specjalne: niedoszła sprzedaż krowy na targu; obcy przybysz śpi wciąż na stole w pozie niemal wyzywającej, a z kieszeni wyzierają mu dolary.

Autor uzasadnił tedy mord o tyle, o ile to w ogóle zrobić można; ale czym więcej się sili, tym bardziej przypomina się słowo Nietzschego, że „motywować, udowadniać nie jest rzeczą dostojną". Może mordu w ogóle uzasadnić się nie da, może taki czyn jest skokiem przez przepaść, który można pokazać albo zaraz, albo nigdy. Podczas wojny mordowano tyle, że zapomnieliśmy już prawie, że mord przecież jest sprawą — nie cofnę się przed górnolotnym słowem — sprawą metafizyczną. Nie jest nią tylko dla naiwnych kanibalów, którzy traktują bliźniego od razu jako pieczeń i zabijają go dlatego, że go „lubią". Otóż Rostworowski — co mu się chwali — chciał przypomnieć tę problematyczność mordu; czy jednak tyle „uzasadniania" było właściwą ku temu drogą, czy ono wytłumaczy samą istotę mordu, czy „mniej" nie byłoby tutaj „więcej"? [539]

Z gazet krakowskich — w Krakowie była pierwsza premiera tej sztuki — wywnioskowałem, że dla Rostworowskiego cały wypadek, o którym dowiedział się z gazet, stał się jakąś niby symboliczną rewelacją: rodzice zabijają obcego, lecz mimo woli zabijają syna, stąd filozof chrześcijański, jakim jest Rostworowski, zyskuje wprost klasyczny przykład na przykazanie „nie zabijaj!" — nie zabijaj, bo to może być twój syn, twój brat, twój ojciec, bo to ktoś tobie bardzo bliski... Wiadomo, że inny filozof miłości bliźniego, Schopen-

hauer, uzasadniał postulat tej miłości metafizycznym poczuciem: ten bliźni to przecież ty sam! — i twierdził, że to poczucie rządzi wszystkimi stosunkami towarzyskimi i społecznymi, w dobrych i złych uczynkach; pierwszy też za pomocą hipotezy tego poczucia rozwiązywał zawiły psychologiczny problemat okrucieństwa. Otóż byłem bardzo ciekaw: o ile Rostworowski zbliży się do Schopenhauera i w jaki sposób uda mu się za pomocą udramatyzowania owej symbolicznej anegdoty ożywić stare, lecz dziś tak bardzo aktualne przykazanie.

Nieco się zawiodłem. W akcie ostatnim widzę tylko tołstojowskie kajanie się. Ojciec przyznaje się do winy,
[540] Matka wpada w rodzaj szału, ludzie zbiegają się i klękają koło trupa, nastrój bardzo modlitewny i konfesjonalny — ale ma się wrażenie, że gdyby to nie był akuratnie syn, lecz np. jakiś szelma Niemiec lub Żyd z dolarami, byłby tylko strach przed policją i rozpacz z powodu udaremnionego rabunku. Pan Bóg łaskaw na Mazury — łaskaw i niełaskaw. Niełaskaw, bo wypłatał biednym wieśniakom okrutnego figla; ale łaskaw, bo dał całej wsi lekcję i przestrogę — oby tylko ksiądz na najbliższym kazaniu z tego tematu skorzystał i wysunął z niego odpowiednie dla kmiotków nauki.

Więc jeżeli taki był cel sztuki, jaki powyżej nakreśliłem, to autor go nie osiągnął. Wiem, że to bardzo łatwo: konstruować na podorędziu jakąś ideę, imputować ją autorowi i utrącać go przez pokazanie, że jej nie podołał. W tym wypadku jednak sztukę poprzedza pewna fama i już gotowa sugestia: oto jest znowu doskonała Ananke (los, konieczność) w chacie chłopskiej, zupełnie jak u Sofoklesa i jak u Wyspiańskiego w *Klątwie* i w *Sędziach*. No, tak jest, Ananke jest, bo splot wypadków jest iście pechowny, całkiem jak kiedy mysz zje słoninkę i wpadnie do pułapki. „Wina"

i „kara" są tu jednak połączone w sposób mechaniczny i nie widzę, żeby autor owemu węzłowi nadał jakieś wyższe znaczenie.

Zupełnie chadecki charakter ma ta scena końcowa, w której Matka, aby zmazać grzech, drze zrabowane dolary. Oto łatwe rozwiązanie kwestii pieniądza! (Ale podobno takie dolary po sklejeniu odzyskują walor). Dla kmiotków, którzy nas tak długo dręczyli swymi cenami, powinno to być bardzo pouczające. „Marność nad marnościami i wszystko marność". Ale obawiam się, że na kmiotka podziała to tylko przez parę godzin — on takie nastroje rezerwuje sobie dopiero na czasy, kiedy będzie umierał.

Obserwuje się tę sztukę, jakby pisaną dla kogoś [541] obcego. Ale jest w niej bardzo wiele mocnego kunsztu. Obraz nędzy materialnej i moralnej w chałupie chłopskiej, chwila świadomej decyzji — mają kontury wyraźne, zdecydowane i działają sugestywnie, chociaż nie bardzo przekonywając jako realistyczna prawda chłopska. Matka — chłopska lady Makbet — ma też coś ze zdeterminowania Młodej z *Klątwy* Wyspiańskiego, jest postacią imponującą, żywym konduktorem dla tragicznego piorunu. Tak ją przynajmniej grała p. Broniszówna, choć mogła też grać zwykłą rozgderaną jędzę. Solski jako Ojciec wcielił doskonale postać zdemoralizowanego pijaka, który jednak zachowuje w sobie cały czas jeszcze dość szlachetności, aby przy końcu przekonać i przejąć wybuchem skruchy.

Najmniej szczerego metalu ma akt III, który za to najwięcej działa jako teatr. Cóż jest w tym akcie? Retardacja (opóźnianie), przeczuwamy, że rodzice zabili syna, lecz autor bawi się z nami, zataja ten fakt, zbiera poszlaki, nie daje minie przedwcześnie wybuchnąć. Efekty romansu kryminalnego i kto wie, czy autor nie przeciąga struny. Widz dawno już domyśla się wszys-

tkiego, lecz interesuje go już inna kwestia: kiedy autor uzna za stosowne, aby rzecz wyjaśnić i grę swoją odsłonić. Czyni to w akcie IV, i to bardzo subtelnie i jakby nieznacznie.

Autora wywoływano często i wręczano mu kwiaty. Może ta sztuka „zrehabilituje" go nareszcie w oczach opornych warszawistów.

Dużą przeszkodą w korzystaniu ze sztuki jest jej język chłopski. Myśli, które w dialogach padają, są często górne, inteligenckie (przemówienie Matki do Ojca w II akcie), a wyrażone są w gwarze ludowej. Po co? czy jeszcze długo ten snobizm piastowski będzie panował? Lub czy to może tak bardzo pomaga realizmowi? W każdym razie dyrekcja teatru byłaby dobrze zrobiła, rozsyłając recenzentom egzemplarze drukowane sztuki jeszcze przed przedstawieniem. Są przecież w tym dramacie różne przejścia i skrytki, które na scenie gubią się, przygniecione tą męczącą gwarą. Co za korzyść, że aktor na scenie powie: „cus" zamiast „cóż" albo „pon" zamiast „pan"? Mamy już Polskę i nie potrzebujemy chłopu w ten sposób pochlebiać. A swoją wartość kolorystyczną język ten przez nadużywanie dawno już stracił.

Do innych dyrekcyj odnosi się ta sama prośba. Za późno przesyła się egzemplarze recenzyjne odgrywanych sztuk, a to odbija się oczywiście na jakości recenzji, bo recenzent nie ma czasu w tekście się zorientować, gdy nie chce się zanadto spóźnić ze sprawozdaniem.

Teatr Nowy: *Sprawa dra Hieronima*,
sztuka w 4 aktach Stanisława Szpotańskiego.
Reżyseria [i inscenizacja] E. Chaberskiego,
dekoracje W. Drabika
[premiera 19 X 1929]

P. Szpotański, powieściopisarz, w zeszłym sezonie wystąpił z sztuką *Stefan Batory*, nie zdobył jednak większego powodzenia. Obecnie Teatr Nowy wystawił jego nową sztukę, o której krótko powiedzieć można tyle: przestarzała i naiwna w treści i tendencji, za to nowa i bujna w formie teatralnej. Nowa? Nowa — nienowa, dość że ten autor starszy stosuje najnowsze zdobycze formy zręczniej i racjonalniej, niż to czynili nieruchawi i zacietrzewieni w doktrynie „młodzi". [543]

Tematy, ideje i ideały, rozwijane, roztrząsane i przyświecające p. Szpotańskiemu, pochodzą z czasów Młodej Polski, głównie od Przybyszewskiego, ale znajdzie się tam także Ibsen — wszystko jednak przyrządzone i zdezynfekowane po filistersku. Oto jest doktór filozofii Borzyna, który chce być „mocnym człowiekiem", nadczłowiekiem, nie znającym pardonu, idącym na przebój, nie wiadomo czemu uznający się i uznawany za geniusza. Zawadza mu w karierze żona, więc ją truje — truje? Nie wiadomo, czy chciał struć naprawdę, czy sobie to żona uroiła — bo autor tego nie wyjaśnia aż do końca — może taka tajemnica była mu potrzebna dla formy? W formistycznych teoriach

S. I. Witkiewicza jest mowa o takich opuszczeniach i niewyjaśnieniach: czyżby p. Szpotański od niego zaczerpnął natchnienia? Nie, raczej przypuszczam, że autor po prostu wyjaśnić zaniedbał, bo mu się spieszyło do innych efektów. O to otrucie, rzekome czy prawdziwe, toczy się wprawdzie proces; doktór Hieronim wypiera się winy, kiedy indziej mówi zamyślony: A może przecież tak było? Tak samo i jego żona igra: najpierw go oskarża, potem przed sądem cofa oskarżenie, później wobec rywalki cofa cofnięcie i tak dalej. Domyślam się, że autor — gdyby był zechciał szczegółowiej dramat motywować — byłby zbrodnię swego bohatera uczynił tzw. mordem przez zaniechanie (np.
[544] gdy się widzi kogoś idącego ku przepaści i nie ostrzega się go). Taka wyrafinowana zbrodnia była jednym z ulubionych motywów Młodej Polski — ostatni zastosował go Grabiński w *Zaduszkach*. Charakterystyczne też jest, że ludzie, opiewani przez ówczesnych poetów w powieści i dramacie, swego impetu używają przede wszystkim na pozbywanie się swych żon, pętających swobodny polot ich duszy.

Zupełnie też po młodopolsku zachowuje się autor wobec swojego „mocnego człowieka": krytykuje go i potępia. Przybyszewski nie robił inaczej. Każda epoka ma swego słomianego straszaka, w którego bije zapamiętale. Niebezpieczeństwo grożące społeczeństwu ze strony „mocnych ludzi" było mocno przejaskrawione, zwłaszcza w epoce powszechnego niedołęstwa i niezdolności sterowania swym życiem. P. Szpotański powtarza ten stary przesąd, zarzyna jeszcze raz „mocnego człowieka" już zarżniętego. Ba, ale p. Szpotańskiemu wydaje się, że jest przez to współczesnym. W akcie III dr Hieronim spotyka się ze swoim synem, który rzuca mu w twarz oskarżenie: do was, do egoistów, indywidualistów, należy dzień dzisiejszy, do nas

(uniwersalistów?) jednak należy jutro. Otóż rzecz się ma całkiem inaczej. Dzisiaj nikt nie przyznaje się do indywidualizmu, to już niemodne; drowi Hieronimowi zarzucić można, że nie wie, co się naokoło niego dzieje, niechby przeczytał bodaj *Zarazę w Grenadzie* J. N. Millera. Socjalizm jednak zrobił już na świecie tyle, że zmienił modę. Syn Hieronima wyważa właściwie otwarte drzwi, robi się męczennikiem, którym nie jest. Ze świecą w ręku trzeba by szukać człowieka, który by się poczuwał do indywidualizmu. (Oczywiście, chodzi tu o etykę, nie o ekonomię).

Nie wyklucza to naturalnie, że egoiści i indywidualiści charakterowi żyją i rodzą się nadal, jak rodzili się zawsze. Tak samo altruiści. Ale egoista dzisiejszy [545] nie będzie socjologicznej legendy o sobie układał na wzór Nietzschego czy Stirnera — jego socjologia będzie zamaskowaniem jego istotnych dążności, przed sobą i przed ludźmi.

P. Szpotański powinien był z dramatem o takiej tendencji wystąpić przed 20 laty co najmniej.

Toteż jest czymś bardzo nietaktownym ze strony dra Hieronima — i autora, który w tym wypadku za nim stoi — jeżeli w II akcie tenże Hieronim wynosi się pysznie ponad jakiegoś uczonego, który przychodzi do Radia z odczytem o przeznaczeniu człowieka. Co ty, człowieku książkowy, wiesz o życiu, o przeznaczeniu człowieka? — pyta dr Hieronim. — Ja wiem, ja to przeżyłem!

Jeden i drugi są w pętach pewnych komunałów.

Przestarzała (Ibsena *Wróg ludu*) jest taka sytuacja, żeby doktór po swoim sławnym procesie sądowym i manifeście indywidualizmu, wykrzyczanym w radio, mógł się spotkać z purytańskim bojkotem towarzyskim, tak że kierownik Radia odmawia mu dalszych wykładów, księgarze nie chcą wziąć w nakład jego

dzieła itd. Przeciwnie, taki człowiek byłby dziś wszędzie reklamowany, pożądany, a na sali sądowej panie obrzuciłyby go kwiatami.

Ale teraz o odwrotnej stronie medalu, tej świetnej. Swoje stare i schematyczne konflikty przeprowadza autor w bardzo zwartej formie dramatycznej. Stawia się sprawy jasno, gromko i groźnie, rozmawiają z sobą osoby te, które mają sobie naprawdę coś do powiedzenia, dialog jest pełen walki, wyrzutów sumienia, zarzutów. Każda scena od samego początku jest dramatyczną, oszczędną. Wyjątek stanowi niepotrzebny epizod z adoratorem żony doktora Hieronima.

Stałym błędem naszej dramaturgii było, że osoby
[546] nie zahaczały się o siebie i w siebie, nie „skakały sobie do oczu". Polak jest grzeczny, nie lubi się „kłócić". Oczywiście, miewa sprzeczki, bitki, pojedynki, ale nie jest to identyczne z dialogiem dramatycznym. Tu mamy rozprawy dusz, które chcą się zgryźć nawzajem: rywalka i żona doktora; dr Hieronim i jego kochanka, dr Hieronim i jego syn, syn i kochanka ojca.

Rozwój dramatu urąga właściwie przyjętym prawidłom. Rozwija się właściwie tylko charakter doktora, od walki, poprzez megalomanię, rozpacz, do szału. Można by tę formę nazwać według nomenklatury Tadeusza Peipera „układem rozkwitającym". Intryga procesowa, nawiązana z początku, niknie; autor, jak się rzekło, nie wraca do kwestii winy lub niewiny doktora; w bardzo oryginalnej scenie, rozgrywającej się na stacji nadawczej Radia, każe mu przez aparat głosić na świat ewangelię indywidualizmu; dubluje ten efekt w ostatnim akcie, ale na wyższym piętrze, doktór woła w radio: halo! na biegunie otwarła się olbrzymia szpara w głąb ziemi... ludzie, ratujcie się itp. Szał jego wzmaga się teraz w tempie przyspieszonym; doktór wybiega na ulicę, porywa ludzi za sobą, podpala mias-

to... Efektowna kombinacja motywów z *Wieży Babel* Słonimskiego i sławnego filmu Pudowkina *Burza nad Azją*. Takie samo jak w tym filmie raptowne na końcu stopniowanie, aż ku nieprawdopodobieństwu i katastrofie.

Widownia patrzy i słucha stropiona, zaskoczona, zbluffowana, śmieje się z autora, lecz i z samej siebie, że jednak się nie nudzi. Paradna groteska! Warto to zobaczyć, warto w ogóle zobaczyć całą sztukę, zwłaszcza że doskonale w niej grają zawsze ponury Brydziński i zawsze szlachetna Solska.

Jeszcze coś o tym zakończeniu. Do zafrapowania widza niemało się przyczynia reżyseria, przenosząc akcję przed scenę, pomiędzy widzów, na balkony — znane triki z czasów Reduty i *Zakochanego balwierza*. Zachodzi pytanie, czy nie krzywdzi się autora, doczepiając do jego sztuki ogonek takiej hecy? On pragnął przecież tylko stopniowania szału. Ale bez tego wyrazu scenicznego, który doskonale zmontował p. Chaberski, może cały szał dra Hieronima nie byłby interesujący, ograniczyłby się do kilku jego wykrzyków. Oto mamy tutaj jeden z wyjątkowych wypadków, kiedy reżyseria naprawdę amplifikuje (powiększa) autora. I przyznać się godzi, że wina śmiechu leży może po naszej stronie — wszelka niespodziana a obojętna nowość z początku rozśmiesza.

Teatr Polski: *Pan Topaz*,
sztuka w 4 aktach Marcelego Pagnola,
przekład Adama Zagórskiego.
Reżyseria K. Borowskiego,
dekoracje St. Śliwińskiego
[premiera 22 X 1929]

[548] Od ostatnich polskich premier zawstydzająco odbija ta sztuka, obca jakością swej klasy i wyrobieniem życiowym. Powiadam: wyrobieniem, a nie np. znajomością życia, idzie tu bowiem raczej o socjalną wartość sztuki, która jest nie tylko zabawna, ale i pożyteczna, pedagogiczna, bez moralizatorstwa. Lub raczej jest to moralizatorstwo à rebours (na wspak).

Pan Topaz jest nauczycielem w szkole prywatnej, bardzo solidnym, lecz życiowo naiwnym. Napisy umieszczone na ścianie w swej klasie: „Majątek źle nabyty nie przynosi korzyści", „Pieniądz nie daje szczęścia", bierze bardzo na serio. Zadaje uczniom wypracowanie pt. *Jak należy postępować w życiu?*, znając na to pytanie odpowiedzi tylko książkowe, według starych klasycznych wzorów. Dalsze akty jednak jemu samemu stawiają to zadanie naprawdę i uczą go całkiem innych odpowiedzi.

Dyrektor wyrzuca go ze szkoły za to, że zbyt sprawiedliwie klasyfikował uczniów, nie pardonując bogatym tumanom. Topaz zostaje prywatnym nauczycielem wychowanka panny Zuzy Courtois, kochanki Castel-Benaca, radcy miejskiego i aferzysty. Ta sprytna

parka korzysta z jego naiwności i z tłumionego afektu do Zuzy, aby zeń uczynić figuranta w brudnym interesie pana radcy. Castel-Benac chce sprzedawać miastu mechaniczne zamiataczki, jemu samemu nie wolno tego robić, więc podstawia Topaza; zamiataczki sprowadzane z Włoch będą sprzedawane jako patent i wyrób firmy Topaz, on będzie prowadził fikcyjne biuro i za to otrzymywać będzie kwotę małą, ale kilkakrotnie przewyższającą jego dotychczasowe dochody. Chce się wymówić od tego szczęścia, mniema w swej naiwności, że ten dom handlowy to tylko maska, pod którą jego dobroczyńcy chcą ukryć swoje miłosierdzie względem niego. Dotychczasowy figurant pana radcy otwiera jednak panu Topazowi oczy na rolę, którą ma [549] odegrać — ale wtedy bierze go na kawał pani Zuza, przedstawia mu się jako ofiara Benaca, zaklina, żeby się poświęcił dla niej. Topaz z miłości decyduje się na swój pierwszy grzech, wciąż jednak po dawnemu jest uczciwy, ma wyrzuty sumienia i np. szantażystę, który chce zeń wydusić „milczkowe", traktuje jakby wyrok wzywający go do samobójstwa. Aż w końcu mimo woli podsłuchał, jak pani Zuza w rozmowie z radcą nazywają jego, Topaza, idiotą. Wtedy odmienia się w nim serce i umysł; z kretyna staje się geniuszem; przydzieloną sobie rolę rozszerza, przechodzi do inicjatywy, sam staje się aferzystą na wielką skalę, wysadza Benaca z siodła interesów i odbiera mu także kochankę, której tak samo jak on potrzebuje dla swej reklamy i dla swego kredytu.

Ta komedia jest bardzo dowcipna i zręczna, gatunkiem zaś należy do złotej serii finansowych komedyjek amerykańskich, którą w ostatnich latach obficie wystawiał Teatr Letni. Jest w niej dużo przesady psychologicznej; nie chce się wierzyć, żeby taki idiota i safanduła mógł się później przekształcić naprawdę

w geniusza interesów. Ale jest to przesada rozmyślna, ilustrująca — podobna jak np. przesada w przemianach *Poskromionej złośnicy* Szekspira. Dla mnie jest ta przesada nawet sympatyczna. Jak każdy intelektualista mam w sobie Topaza 60 proc. (niektórzy gotowi przypisać mi więcej). Otóż cieszy mnie to, że inny intelektualista pokazał, że nie „święci garnki lepią" i że jeżeli potrzeba zachodzi, oszustami i świniami potrafimy być niezgorzej od tych, którzy nam wytykają „niedołęstwo". Mam w tej sztuce satysfakcję taką samą jak swego czasu oglądając pewien film amerykański, który pokazuje, jak inteligent zaczepiany jest na statku przez marynarzy i musi w końcu bronić honoru pewnej da-
[550] my przed nachalnością sternika: w walce na pięści zwycięża wyśmiewany inteligent i film w napisie głosi „rozum może mieć także silne pięści".

Przypomniała mi się jeszcze prawdziwie europejska sztuka naszego Winawera *Księga Hioba*. „Topaz" jest jakby stopniem wyższym od „Hioba". Hiob, profesor uniwersytetu, postanawia być idiotą, ponieważ uważa, że — w Polsce — ci tylko mają szczęście; inteligent Topaz robi diagnozę inną — postanawia być świnią między świniami.

Sztuka o „Topazie" jest bardzo pedagogiczna — ale jej „morał" trzeba osobno przyprawić i zrektyfikować. Najprzód odnosi się ona ściśle do stosunków francuskich — u nas od dawna nie ma w szkołach takiej naiwności. Kiedy przed kilku laty chciałem napisać artykuł o maksymach mądrości i cnoty zawartych niepotrzebnie jako przykłady gramatyczne w podręcznikach gimnazjalnych do łaciny, greki itp. (np. zdańko: hc eukrateja ten sofrosynen en te psyche tiktei, wstrzemięźliwość rodzi w duszy mądrość), przekonałem się, że już ich tam nie ma. A w czytance polskiej nie ma już historyjki o ks. Janie Kantym, który tak

prawdę lubił, że gdy przysiągł zbójcom, że już nie ma grosza przy sobie, a potem, oddaliwszy się, jednak go przy sobie znalazł — wrócił się i zbójcom oddał. Sądzę, że w szkołach naszych raczej daje się zauważyć prąd przeciwny; bezczelność i spryciarstwo mają grunt podatny, bo idealizm jest płonką bardzo nieśmiało szczepioną, bardzo mało lub nic nie wiedzą o Leonidasie, Katonie, Brutusie itd. Sam znałem nauczyciela, który uczniów uświadamiał, że Termopile były niepotrzebnym głupstwem.

Należałoby, co prawda, uczyć nowej moralności albo raczej: niechby zawodowi etycy w szkole, a więc księża katecheci, nauczyli się przynajmniej, jak stare maksymy stosować do nowych stosunków. (I niech [551] już raz poznają, że dekalog jest mimo ich kazuistyki za ciasny). Podciąganie konkretów pod abstrakcyjne wskazówki — oto co najtrudniejsze. To by wystarczyło w klasach niższych; w wyższych trzeba trochę socjologii, ekonomii i prawa.

Nauka ekonomii powinna się tak odbywać, żeby także uczeń, który nie jest synem kupca, otrzymał pogląd na kwestie następujące: co to jest pasek? (1 klasa), co to jest macherstwo? (2 klasa), jak się robi wielkie szwindle? (3 klasa), jaki jest stosunek prawa do szwindlów i w czym ono niedomaga? jakim sposobem przychodzą do skutku wielkie fortuny itp. Zdaje mi się, że takie kwestie byłyby wspaniałym urozmaiceniem do matematyki. W ósmej klasie *Pan Topaz* byłby obowiązującą lekturą. Uczniowie otrzymywaliby wstęp na giełdę, graliby pod przewodnictwem profesora (na koszt państwa), urządzaliby w szkole fikcyjne przedsiębiorstwa z fikcyjnymi (fikcja zwykła i podwójna) akcjami itp. Tacy uczniowie dopiero byliby dobrze przygotowani do życia obywatelskiego. Szwindle robić i majątki zbijać mogliby nie tylko synowie kupców

i przedsiębiorców, buchalterów i kapitalistów, lecz także synowie profesorów, chłopów, dozorców itp. Bo „nie święci te garnki lepią".

Pan Topaz byłby lekturą, ale z następującą korektą. Ta satyra pedagogiczna jest w gruncie rzeczy fałszywa i podła. Jest w niej podobna dwoistość, jak np. w *Podfilipskim*. Po oklaskach poznacie ich! Publiczność ryczy z zachwytu! To jest podejrzane. Klaszczą spryciarze i ci, co pragną być nimi. Klaszczą po części za udały odwet, za „miarka za miarkę" — o tyle dobrze. Ale nasza publiczka lubi tę atmosferkę aferyjek, interesików, robienia wielkich pieniędzy łatwym sposobem — pali się do tego. Że ktoś został „wykiwany" — w to jej graj! Dobrze, że na tym ostatecznie polega istota komedii; w tragedii jest odwrotnie. Ale w tym wypadku samo zwycięstwo jest tylko stopniowaniem bandytyzmu. Coś zostało nie dopowiedziane. Sympatie tej publiczności powinne były dostać na końcu w pysk. Błędne koło szelmostwa powinno się było na moment przerwać. Publiczność wychodzi z teatru upewniona, że cnota gimnazjalna jest bzdurą, że „życie" ją zwycięża i że należy się modlić do boga szwindlów. Autor niby wyśmiewa biznesistów, lecz należy do nich całym sercem, oni są jego wdzięczną publicznością.

Ustęp o tym, że takie korupcyjne szwindle, jak owego pana radcy, są podstawą systemu rządów demokratycznych — w tej stylizacji pasuje bardzo do Francji i miły jest dla ucha sanacji; czy tylko tłumacz dobrze go przełożył? Ale ten ustęp jest pewną poszlaką co do tego, w czym należy szukać źródła oburzeń autora.

Znakomicie grał tytułową rolę p. Maszyński. Szarża w aktach pierwszych była uzasadniona, bo szarżował i autor. Topaz zwycięski ostatniego aktu zachwycał. Miła i inteligentna pani Kamińska w roli Zuzy oraz p. Samborski w roli radcy byli wyborni.

Teatr Mały: *Olimpia*,
sztuka w 3 aktach Franciszka Molnara,
przekład Zdzisława Kleszczyńskiego.
Reżyseria J. Leszczyńskiego,
dekoracje K. Frycza
[premiera 24 X 1929]

[553]

Ulubiony i kasowy temat: złodziej jako obiekt erotyczny — był natchnieniem *Pani Cheyney*, którą niedawno oglądaliśmy w Teatrze Małym. Sztuka zeszła z repertuaru, ale temat pozostał, ma tylko inne wcielenie. Nie złodziejka, lecz złodziej jest bohaterem tej sztuki, co prawda złodziej urojony, bo rotmistrz huzarów Barna tylko udaje opryszka Schultzego, ale cel jest osiągnięty: księżniczka Olimpia, która wzgardziła nim jako rotmistrzem, ponieważ z chłopów pochodzi, musi z końcem II aktu oddać mu się jako mniemanemu złodziejowi i — jak widzimy w akcie III — wcale z tego powodu „niesmaku" nie czuje. Morał chyba ten: wszystko jedno, rotmistrz, chłop czy złodziej, byle był chłop do rzeczy. Morał czysto węgierski...

Ale dlaczego Olimpia musi mu się oddać? To historia, która daje zręcznemu autorowi sposobność namalowania tła popularnego jeszcze do dziś w Wiedniu i Budapeszcie. Rzecz dzieje się przed wojną w wytwornej austriackiej miejscowości kąpielowej. Damy dworu mówią z największą czcią o cesarzu Franciszku Józefie. Wzgląd na to, co by on o tym lub owym powiedział, obawa przed dworskim skandalem jest dla ludzi

tej komedii najwyższą dyrektywą. Dlatego księżniczka woli się oddać ładnemu złodziejowi, byleby sobie potem uciekł, niż żeby ten złodziej, dając się uwięzić, wtrącił ją i jej mamusię w skandal, grożący z tego powodu, że przedtem, jako rotmistrz Barna, flirtował z jedną, a grał w brydża z drugą.

Szantaż erotyczny wydaje się też nowym i modnym motywem dzisiejszych dostawców towaru komediowego za granicą. I w *Pani Cheyney* go nie zabrakło. Szantaż podnieca nerwy zblazowanych słuchaczek, jest już czymś bliskim gwałcenia, a czym jest zgwałcenie, o tym świadczy już zapytanie owej mniszki z klasztoru francuskiego, która oczekując najścia
[554] wojsk rewolucyjnych, pytała przeoryszy: „Kiedy będziemy zgwałcone?"

Ozdobą tej komedii są trzy znakomite dialogi między rotmistrzem a księżniczką. Miłość, pycha, nienawiść, pogarda, ironia, brutalność z jednej i drugiej strony, upór, zemsta, przebaczenie. W ogóle cała klawiatura, a przynajmniej tyle, ile obejmie sopran i tenor. Fałszywie natomiast brzmi cały „podkład społeczny": autor udaje dziś wielkiego demokratę, próbuje satyry, każe chłopu triumfować nad księżniczką i ostatecznie poślubić ją — jest to dość tania satysfakcja. Znaliśmy Molnara przed wojną — nie był takim.

Sztuka dała pole do popisu p. Leszczyńskiemu i p. Pancewiczowej. Pierwszy był bardzo dobry, jak zwykle. Druga tylko w ustępach lirycznych, np. na końcu; dialog I aktu sfuszerowała, dwoistość uczucia nie zaznaczała się. I później jej nie ma, gra nie była taką, żeby można było uwierzyć w jej ponoszący ją temperament. Ponosił temperament natomiast p. Czaplińską, w paru momentach, gdy wpadała w ruchy fertycznej „złotej cioci" — ale zresztą była jak należy, poważną i dosyć dostojną księżną. P. Munclingrowej pra-

wie nie słyszałem — więc nie mogę jej gry ocenić; ma emisję głosu fatalną. P. Fritsche jak zwykle: dobra rutyna, w głosie wciąż to samo zacinanie się i przeskoki od piana do wybuchowych forte. P. Buszyński — na miejscu. P. Dominiak — operetkowa karykatura, ale reżyseria całą sztukę nastawiła raczej na operetkę niż na satyrę, więc zasada gry była słuszna, zresztą efekt był dobry.

Wyjątkowo piszę o grze, ponieważ pewien dyplomata w „Wiadomościach Literackich" ubolewał, że recenzenci teatralni za mało piszą o grze aktorów lub piszą o niej stereotypowo. Zanim owemu dyplomacie w „Wiadomościach" odpiszę obszerniej, tutaj pokrótce tylko zaznaczę „pro domo mea" (dla mego domu), dlaczego ja tak robię (inni niech się osobno usprawiedliwiają). Otóż dlatego: 1) że ewentualny ujemny sąd o grze aktora pociąga za sobą wnet przykre skutki materialne: odbieranie mu ról, obniżenie gaży; 2) że na to, aby opisać grę aktorską, podnieść jej zalety lub zganić wady, trzeba wielu słów użyć, i to słów bardzo wymyślnych. Grę aktorską opisywać tak samo trudno, jak dać wyobrażenie o tomiku wierszy lirycznych. Czyż nie lepiej pochwalić zdawkowo niż wypowiadać takie krótkie i nie poparte dowodem wyroki, jak ja to powyżej uczyniłem? A po 3) snobizm na aktorów i tak dostatecznie kwitnie.

Teatr Narodowy: *Kres wędrówki*,
sztuka w 3 aktach Roberta Sherriffa,
przekład Floriana Sobieniowskiego.
Reżyseria Ryszarda Ordyńskiego,
dekoracje Wincentego Drabika
[premiera 9 XI 1929]

[556] Po pacyfizmie niemieckim, który nam się zaprezentował w dramacie *Hinkemann* i w powieści *Na Zachodzie nic nowego*, prezentuje nam się teraz pacyfizm angielski. Mam na myśli, oczywiście, rzeczy pisane przez samych uczestników wojny — tedy np. Wellsa nie liczę. Otóż niewątpliwie dzieła niemieckie pod względem literackim stoją wyżej. Idea ich jest bardziej wykrystalizowana i już obficie zróżniczkowana, gdy dramat angielski wygląda na nieudolną pracę zdolnego ucznia. Albowiem i pacyfizm jest także wiedzą; na czystym, letnim humanitaryzmie poprzestawać nie można. A właśnie sztuka Sherriffa jest takim sobie humanitaryzmem, bez szpiców, bez konsekwencyj. Dzięki temu też mógł się pojawić w Teatrze Narodowym, inaczej musiałoby go było wystawić Ateneum. I nie chwaliłby go nawet „Kurier Warszawski".

Najprzód co do strony technicznej (którą wielu nazywa artystyczną). Sztuka Sherriffa jest zrobiona tak, jakby ktoś, co sam był na wojnie, chciał tym, co jej nie widzieli, pokazać, jak się to żyje w okopach na stałej linii. Pamiętam, podczas wojny urządzano takie „pokazy" dla cywilów — niezbyt wierne, aby ich nie

przestraszyć. Dziś urządza się pokazy wojny gazowej itp. Otóż wyobraźmy sobie, że do takiego pokazu zaczęto powoli dodawać różne dialogi wojowników, o tym, owym, powiązano je razem i tak powstała sztuka, która jest raczej uscenizowaną powieścią na temat, którego pierwszy próbował Barbusse w *Ogniu* (historia małego odcinka wojennego).

Jesteśmy świadkami, jak się spędza czas w takich okopach: szczury, dżdżownice, błoto, rozmowy, gawędy i dowcipy żołnierskie, a przede wszystkim jedzenie. Że kwestia jedzenia lepszego lub gorszego wypełniała znaczną część życia żołnierskiego w ziemiankach, o tym wiadomo każdemu. Wojna cofała ludzi do stanu zwierzęcego, wegetatywnego. U Remarque'a kwestia ta zajmuje również dużo miejsca. Ale to była powieść, w sztuce Sherriffa żarcie i picie panoszy się ponad miarę. Anglicy, jak wiadomo, mieli podczas wojny doskonałą aprowizację. To i owo wprawdzie nie dopisuje, kotlety i powidła są dziwaczne, ale kucharz ukazuje się na scenie co chwila, wołany przez oficerów. Najwięcej jest dowcipów na tle jedzeniowym. Są także łóżka jako tako wygodne. W porównaniu z brakami, jakie cierpieli żołnierze na wschodnich frontach wojny, tamto życie jest sybarytyzmem. Dlatego Anglik, choć usiłuje nas wzruszyć widokami cierpień i niewygód swoich oficerów, nie udaje mu się to. W jego menaży oficerskiej herbatę czuć cebulą, ale na wschodnim teatrze wojny żołnierze i oficerowie często żadnej herbaty nie mieli. Ma się wrażenie: to jest przykre, ale to nie są te największe okropności. Anglicy i Amerykanie oszczędzali się, dopóki mogli, do ostatka. Jeżeli teraz wzrusza ich tak bardzo sztuka Sherriffa, to widać z tego, że nawet w literackim przetrawieniu wrażeń wojny są oszczędni i ostrożni.

Coś podobnego można powiedzieć i o wojennym animuszu oficerów, którzy w sztuce występują. Jest mowa o dwóch epizodach: wycieczka przez druty kolczaste do stanowisk nieprzyjacielskich, aby zasięgnąć języka; atak Niemców na odcinek. Otóż za każdym razem miałem wrażenie, że ci bohaterowie angielscy robią za dużo ceregieli, zanim pójdą w walkę. Zapewne biją się tak dzielnie jak inni, ale znać jakieś ociąganie się, przesadę, wydymanie małego niebezpieczeństwa do wielkich rozmiarów. Co prawda, śmierć przy małej wyprawie jest taką samą śmiercią jak w czasie wielkiej bitwy — ale zdaje mi się, że zwłaszcza polski żołnierz będzie słuchał opowieści o tych bohaterstwach z pew-
[[558]] nym zdziwieniem. Może pomyśli: Anglicy, kupiecki naród, umieją sobie robić reklamę nawet i w zgonie.

Rzecz kończy się epizodem zewnętrznym: podczas ataku niemieckiego bomba wpada do ziemianki, widać ogień, belki sypią się w dół. To jest godne widzenia; podziwia się talent reżyserski Ordyńskiego czy mechanika, który zrobił ten efekt. Raz przecie teatr dorównał pod tym względem kinu. Także strzały były bardzo dobre, choć może który znawca im co zarzuci. Ale kino dźwiękowe pokaże to wszystko kiedyś jeszcze lepiej. I w końcu ma się wrażenie: widziało się udramatyzowaną *Wielką paradę* (znany film wojenny amerykański).

Bądź co bądź, ten sposób powstawania dramatów jest interesujący, z literackiego punktu widzenia. Tyle było dawniej gadaniny o tym, że teatr może powstać tylko z ducha religii, misteriów itp. — a tu pokazuje się, że może się on rozwinąć z wątków o wiele prozaiczniejszych. W *Procesie Mary Dugan* ze scen na sali sądowej, w *Kresie wędrówki* z pokazu rzeczowego, z uszlachetnionej „faktografii".

Właściwego przebiegu dramatycznego nie ma. Pp. Ordyński i Sobieniowski w reklamach przedpremiero-

wych mówili z dumą, jaki to oryginalny dramat — nie ma w nim jednego bohatera, bohaterem jest wojna, czy też całe wojsko. Ale w tym nic nowego. Dawno przyzwyczailiśmy się do sztuk bez bohaterów koncentrujących akcję. Dramat mimo to byłby możliwy, gdyby jakiś jednolity wątek się rozwijał i wybuchał na końcu scenami zmuszającymi widza do pewnych refleksyj. Tego tu jednak nie ma, są strzępy różnych wątków, które łączy z sobą tylko zewnętrznie to, że należą do kompleksu „wojna" i że ostatecznie przecież jest jedna osoba najważniejsza, kapitan odcinka, Stanhope. Człowiek to dzielny, lecz surowy: besztający, uwielbiają go podwładni. Psychika niejednego dobrego profesora tak wygląda. Aby stłumić nerwy, zapija się. *[559]* W ogóle autor postawił sobie do pewnego stopnia za zadanie: przedstawić różne stopnie i sposoby opanowania nerwów przez żołnierzy (nerwów — to znaczy: wrażeń wojennych), ale nie skulminował w niczym tego zadania. Najlepiej jeszcze udał mu się stosunek kapitana do oficera Hibberta, tchórza, który chce się wykręcić od spełnienia obowiązku udawaniem choroby. Kapitan podnosi go na duchu, przyznając mu się, że i on, kapitan, jest także tchórzem. To jest scena najlepsza w sztuce i najgłębsza; traci ona jednak przez to, że ponieważ nigdy się nie widzi kapitana w stanie tchórzostwa, myśli się: bierze tamtego tylko na kawał. Prócz tego poznajemy kapitana jako dobrego przyjaciela i jako zbyt szorstkiego opiekuna pewnego oficera nowicjusza, Raleigha. Tego musi on wysłać na wycieczkę, narazić się na podejrzenie, że się chce pozbyć świadka upadku swego ducha, a jest to właśnie brat jego narzeczonej. Splot psychologiczny ciekawy — ale dramatycznie nie wyzyskany. Raleigh ginie od granatu w ramionach kapitana, ale aż do końca nie wie, jaką grę prowadził wobec niego ów opiekun.

Dwa motywy szczególnie podnoszono, zapowiadając tę sztukę jako rewelację. Najprzód, że porusza ona kwestię pewnego jakoby związku bohaterstwa z tchórzostwem. Tylu poetów i myślicieli pisało już na ten temat, ale Sherriff nie wnosi nic nowego, pozostaje pod poziomem już osiągniętym. Jeżeli można od dramaturga żądać, żeby był trochę psychologiem, choćby nie naukowcem, to Sherriff takim dramaturgiem nie jest. Jean Paul opisywał człowieka tchórzliwego z powodu zbyt bujnej wyobraźni, Kleist w *Księciu Homburgu* pokazał całą skalę napięć psychicznych od tchórzostwa do bohaterstwa, Shaw w paru sztukach poddał rewizji romantyczne pojęcie bohatera itd. W czasie
[560] wojny filozof Talkenfeld, sam uczestnik wojny, uzasadniał bojaźń śmierci metafizycznie: mianowicie, że śmierć jest czymś więcej niż utratą samego życia, śmierć jest czymś zupełnie niezrozumiałym. Czytałem też bardzo ciekawą i ważną rozprawę na temat: czyje bohaterstwo jest cenniejsze etycznie: czy bohaterstwo tchórza, który ostatnim wysiłkiem woli opanowuje swoje nerwy i naraża się na niebezpieczeństwa, czy spokojna i nie wymuszona odwaga człowieka, który ma ją z przyrodzenia i niebezpieczeństw po prostu nie widzi. I alternatywy tej bynajmniej nie rozstrzygano na korzyść tego pierwszego. Autor *Kresu wędrówki* trzyma się po prostu tego obrazu, który dawała codzienna rzeczywistość, doświadczenie, więc oczywiście jest prawdziwy i zgodny z życiem, ale nie rozwija życia dialektycznie, dramatycznie, pozostaje w stadium surowego materiału. Naturalnie wobec tego łatwo powiedzieć, że jest to autor neutralny, obiektywny, że daje „samo życie", czy przesłanki życia, z których sobie już każdy sam tendencję wydedukuje. Ale moim zdaniem, taka obiektywność jest równoznaczna z oschłością lub nieudolnością.

Ludzie, bijąc brawo Sherriffowi, mają raczej na myśli — Remarque'a. On utorował drogę Anglikowi.

Druga kwestia, poruszona w dramacie — z taką samą „dyskrecją" i „niekładzeniem kropki nad i" — to zastąpienie prawdziwego zapału wojennego — honorem sportowym, dżentelmeństwem. Oficerowie tego odcinka wojennego nie mają już przekonania do sprawy, za którą walczą, cóż jednak pozwala im wytrwać na stanowisku prócz whisky? Poczucie honoru, lojalności — względem króla angielskiego? względem Francji? względem drużyny sportowej, bo i wojna jest sportem, w której przypadło walczyć? Tu znowu na dwoje babka wróżyła. Pisma prawicowe, które atakowały Tuwima za jego wiersz o składaniu broni, są tym razem zadowolone; gdy każdy żołnierz postąpi jak człowiek honoru wobec ojczyzny, gdy spełni swój obowiązek, to będzie już dobrze. To są te pisma, które chwaliły senatora Kozickiego za jego przemówienie pochwalające wojnę. Ale i lewicowcy są zadowoleni; przesłanki Sherriffa wystarczają im zupełnie — bo jeżeli wytrwałość tych żołnierzy na wojnie podtrzymuje tylko honor, to znaczy, że są oni tylko ofiarami wzajemnego nieporozumienia, kiedyś odrzucą także i ten honor i postąpią tak, jak im radzi Tuwim. Niestety, za słaba w tym nadzieja. Honor — to właśnie pęta organizacji, które dadzą się przezwyciężyć tylko inną organizacją. Honor — czy obowiązek, to jeden z trybów tej maszyny wojennej, o której mówi Strug w swoim *Kluczu otchłani*. Ileż to razy z ust wielkich dowódców padało hasło: honor! zastępując zupełnie przekonanie do sprawy. „Bóg mi powierzył honor Polaków" — rzekł Poniatowski, broniąc Napoleona do upadłego. [561]

A co do obowiązku — w Niemczech, za czasów ekspresjonizmu, grano dramat Goeringa *Bitwa morska*, dramat również bez kobiet, w którym zamiast pa-

triotyzmu motorem odwagi staje się ostatecznie — obowiązek, pruski obowiązek, rodzaj pedanterii moralnej, i ten każe wytrwać do ostatka. Ideowo jest to sztuka wyższa od sztuki Sherriffa, lecz nie tak popularna. *Kres wędrówki*, mimo swej niemrawości, zasługuje na powodzenie i może odegrać dużą rolę w ruchu pacyfistycznym, dlatego że nikogo nie drażni, a podsuwa różne myśli — do wyboru.

Na premierze grano sztukę zupełnie dobrze, choć z początku znać było jakby niepewność. Główną rolę kapitana, który zgrywa swoją odwagę do reszty — dobry pomysł, gdyby był wykonany — dźwigał p. Węgrzyn. Przesada, z jaką spowiadał się z tchórzostwa, była na miejscu. Klasycznie swą rólkę kucharza zagrał p. Orwid — zdziwienie i stropienie w głosie, w chwili gdy mu zapowiadają, że z kuchni pójdzie na linię bojową, było dyskretne i przejmujące.

Publiczności sztuka bardzo się podobała, ale powtarzam, za Remarque'a zbierał oklaski Sherriff.

[Teatr Ateneum: *Bronx-Express*, komedia w 3 aktach Osypa Dymowa]

Onegdaj w Teatrze Ateneum wystawiono po raz pierwszy bardzo ciekawą sztukę Osypa Dymowa *Bronx-Express*. Tematem jej jest zły sen robotnika amerykańskiego, sen o tym, że zdradza swoją organizację robotniczą i swoje ideały, sprzedając je milionerom, że sam wskutek tego staje się bogaczem, ale bogactwo to nie przynosi mu szczęścia, trapią go wyrzuty sumienia, sen staje się przygnębiającą zmorą, aż biedak budzi się i, ku swej radości, stwierdza, że pozostał jeszcze uczciwym robotnikiem, który do poprawy bytu swego nie dąży szwindlami. Są to doniosłe idee, które Dymow w lekkiej formie podaje publiczności. Omówimy jego sztukę w obszerniejszym felietonie, tymczasem stwierdzamy doskonałe jej wystawienie. Sen działał istotnie jak sen, niespokojnie, dziwacznie, i w końcu przechodził w zmorę. Pochwała za to należy się reżyserowi Krasnowieckiemu i wszystkim artystom, którzy dostroili się do fantastycznego stylu sztuki. Główną rolę grał z dobrodusznym humorem p. Bogusławski. [563]

Rzecz dzieje się w środowisku żydowskim, i z pewnością Żydzi będą na przedstawienie tej sztuki gęsto

uczęszczać. Ale obchodzi ona wszystkich robotników, bo każdy może na swój sposób sprzedać sprawę proletariatu — trzeba więc, aby tę sztukę poznali i zrozumieli wszyscy; da ona wszystkim dobrą zabawę i dobrą naukę.

Teatr Ateneum: *Bronx-Express*,
komedia w 3 aktach Osipa Dymowa z prologiem i epilogiem, w przekładzie Ludomira Wileckiego. Reżyseria Władysława Krasnowieckiego,
dekoracje według projektów Wandy Jewniewiczowej wykonał Bolesław Głuski
[premiera 12 XI 1929]

Panu Marianowi Bogusławskiemu, świetnemu odtwórcy roli Chaskla, niniejsze studium poświęcam. [565]

RAMY

Dramat ułożony w formie snu jest gatunkiem literackim, który ma dużą tradycję. Historyk literatury wskazałby zapewne na różne odległe w czasie przykłady, ja znam Grillparzera *Sen życiem*, Korzeniowskiego *Złote kajdany*, Molnara *Bajkę*, widziałem też czy tylko czytałem jakąś farsę czy operetkę tego typu (czy nie którą ze sztuk Raimunda?). Przebieg akcji w tych sztukach jest również tradycją uświęcony. Bywa zwykle tak, że bohater (czy bohaterka) zasypia z marzeniem o jakiejś nadzwyczajnej przygodzie, która by go wyrwała z codziennej monotonii życiowej i zmieniła mu warunki tego życia do gruntu; sen z początku przynosi ziszczenie marzeń i nadziei, i to w proporcjach przesadnych; lecz powoli dalszy rozwój snu wprowadza momenty, które mącą ziszczone szczęście — te złowrogie momenty rozrastają się, przybierają

kształty zmory i dręczą biednego śpiącego; aż w końcu budzi się on i szczęśliwy, że sen był tylko snem, nie prawdą, wraca chętnie do swojej codziennej, szarej rzeczywistości, wyleczony już z mrzonek, które mu zawracały głowę. Prolog podaje przesłanki snu zawarte w życiu codziennym, epilog opisuje powrót do rzeczywistości.

W klasyczny sposób ten katartyczny (leczniczy lub ostrzegawczy) proces snu przeprowadza komedia Austriaka Grillparzera sprzed lat stu. Autor, człowiek genialny, lecz bardzo lękliwy i lojalny, wysoki urzędnik z czasów metternichowskich, wyśpiewał w tej sztuce niejako apoteozę filisterstwa. Jego bohater rwie się do
[566] życia rycerskiego, pełnego przygód, lecz po śnie wraca do prozy. Korzeniowski w *Złotych kajdanach* czyni bohaterem jegomościa, który we śnie wygrywa wielki los na loterii, lecz mimo majątku wpada w różne kłopoty i nieszczęścia, tak że w końcu budzi się zadowolony z tego, co ma. W sztuce Molnara znowuż bohaterka we śnie poznaje jakiegoś księcia czy pułkownika, lecz zbudziwszy się poprzestaje już chętnie na tym, żeby wyjść za mąż za zwykłego urzędniczynę.

Jeżeli owe momenty przygnębiające we śnie nie są przypadkowe i dowolne, lecz rozwijają jakąś wrogą możliwość, ukrytą w codziennej rzeczywistości, a dla bohatera dotychczas niewidoczną, jeżeli np. zdradzają się w ten sposób pewne zarodki w charakterze bohatera, które w temperaturze wyższej mogłyby urość i zgubić go — wtedy sen taki jest naprawdę snem wieszczym, wieszczym w nowoczesnym znaczeniu, a utwór, który go zawiera, zalicza się już do dzieł o najwyższej randze artystycznej.

Wspomnę jeszcze, że podobne ramy snu są praktykowane również w powieściach utopistycznych.

Wesele Wyspiańskiego formą należałoby poniekąd do tego samego gatunku; ale miejsce snu objęła w tym

utworze raczej zjawa myśli („co się komu w duszy gra") i epilog jest wprawdzie powrotem do rzeczywistości, jednak rzeczywistości w tej swojej szarzyźnie aż ufantastycznionej, sparabolizowanej. Co u Grillparzera było melancholijną rezygnacją z wyższych wymagań życia, u Wyspiańskiego jest tragiczną katastrofą. Przebudzenie — katastrofą. Rzeczywistość — największą zmorą.

EFEKTY SNU

Ta tradycyjna forma snu dramatycznego ma też — podobnie jak np. sonet w liryce — swoje tradycyjne, [567] sobie tylko właściwe efekty. Są one zaczerpnięte z psychologii snu. I tak np. osoby z rzeczywistości występują we śnie w zmienionej postaci; przebieg zdarzeń staje się powoli nielogiczny, irracjonalny; sen bywa przeważnie egocentrycznym, skierowanym ku osobie śpiącego; drobne szczegóły mogą odgrywać niepomiernie ważną rolę; występują zjawiska zmory, lęku, niemocy, i to zwykle wśród przyśpieszonego tempa wypadków. U Grillparzera bohater, wsławiwszy się (we śnie) zwycięstwem, chce otruć króla, lecz przyniesiony kielich wypada mu z ręki, toczy się po dywanie, śniący chwieje się na nogach, rzuca się, by podnieść kielich, jednak nie może go uchwycić itp. Sztuka Grillparzera jest tak wyrafinowana, że oddaje nawet ową dziwną świadomość śpiącego, że mu się wszystko tylko śni; gdzieś bije zegar, śpiący powtarza sobie, że to trzecia rano i że wkrótce wszystko złe minie, mimo to śpi dalej.

Sławna analiza snów dokonana przez Freuda wykryła jeszcze dalsze, bardziej skomplikowane właściwości snów; różne zrosty i węzły kilku wątków we

śnie, zamiany w czasie, przesunięcia, zagęszczenia, symbole, skróty itp.

We freudyzmie, to znaczy w najlepszych jego wynikach — a tymi są, moim zdaniem, tylko jego odkrycia co do morfologii (wiedzy o kształtach) snu — nauka nie tylko doścignęła poezję, lecz prześcignęła ją i otworzyła jej nowe możliwości, z których jednak korzystać jest bardzo trudno. Chyba że poeta chce być tylko egzegetą (wykonawcą, twórcą przykładów) nauki. Natomiast całą jego jednostronną seksuologię uważam za mało wydajną pod względem literackim — a właśnie ta bywa najczęściej eksploatowana (Crommelyncka *Rogacz wspaniały*).

[568] Po studiach Freuda czymś tanim i dziecinnym wydają się takie żonglowania fantazmatami sennymi, jak pretensjonalny *Sen* Kruszewskiej. Nonsensów i popisów rzekomej fantazji można gromadzić na rachunek snu bez liku. Recenzenci nie znający historii literatury będą nawet jakiś czas podziwiali tę „technikę snu" jako coś oryginalnego. Aż takich żerowników na cudzych zdobyczach nagromadzi się tylu, że doprowadzą efekt do absurdu.

SEN W SZTUCE DYMOWA

Sztuka Dymowa korzysta z przekazanej formy snu dramatycznego w sposób bezpretensjonalny a inteligentny.

W tramwaju na przedmieściu Nowego Jorku spotyka się Chaskiel Hungerstoltz, poczciwy robotnik w fabryce guzików, ze swym dawnym przyjacielem Jankielem, który trudni się wątpliwej wartości (etycznej, a często i finansowej) interesami na Broadwayu. Opowiadanie Jankiela o możliwości łatwych zysków

milionowych zawraca Chaskielowi w głowie, chociaż poznaje, że jest ono gęsto przetykane blagą. Trzęsący i hałaśliwy tramwaj (reżyseria dobrze ten tramwaj zrobiła!) opróżnia się, wysiada i Jankiel — Chaskiel zasypia. Oto prolog.

Śni mu się najprzód nędza i nuda swego mieszkania, gdzie ma spożyć kolację szabasową w gronie rodziny. Przezwycięża skrupuły, bierze walizkę w rękę i porzuca dom — oto pierwszy obraz snu. W drugim spotyka się z Jankiem, który go wprowadza w środowisko milionerów. To są już postacie fantastyczne, po części zaczerpnięte z ogłoszeń fabrycznych, które oglądał był przybite wewnątrz tramwaju. Śni mu się król czekolady, smukła Turczynka pani Murad — [569] z pudełka papierosów; śni mu się dziecko z ogłoszeń mączki Nestla. Także jego rodzina wchodzi w jego sen pod różnymi maskami: żona Sara jest kucharzem Murzynem, synek — czyścicielem butów, córka — arogancką milionerką, jej narzeczony — kolporterem gazet.

Dużo dobrego ruchu wewnętrznego ma ten sen. Jego senny charakter wyjawia się nie od razu, rozwija się i kulminuje. Sceny fantastyczne są barwne i zabawne, ale przy tym umiarkowane, bez futuryzmu, jak u Kruszewskiej. Wiąże je z sobą pewna myśl przewodnia.

MYŚL PRZEWODNIA

Myśl prosta i pedagogiczna, w sam raz na komedię dla proletariatu robotniczego, a jednak wcale niepłytka.

Chaskiel, aby się wkupić w towarzystwo milionerów i samemu zrobić miliony, sprzedaje — lecz co on ma do sprzedania? To, czym handluje robot-

nik — swoją pracę, swój czas. Sprzedaje szabas, sprzedaje Jomkipur (Sądny Dzień), sprzedaje swoje prawo do święta, do odpoczynku. Sprzedaje je w imieniu całego świata robotniczego. Żyd nie ma już szabasu, chrześcijanin niedzieli, ludzie wciąż pracują.

To jest ów straszny bizness, który robi Chaskiel, były robotnik fabryki guzików.

W tramwaju zwrócił mu Jankiel uwagę na brak guzika u płaszcza, i ten brak prześladuje go nawet we śnie, gdy jest milionerem. Ale jeszcze więcej prześladują go wyrzuty sumienia. Rad by unieważnić kupno, rozpuszcza swoją służbę od roboty — sprzymierzeni milionerzy chcą go za tę zdradę zlinczować i wtedy
[570] Chaskiel budzi się.

Jest jeszcze uczciwym robotnikiem, który w swojej organizacji widzi nadzieję poprawy swego bytu. Opodal na ławce piastunka kołysze wrzeszczące dziecko — ono to wrzeszczało mu wewnątrz snu jako „baby" z ogłoszenia firmy Nestla. U stacji końcowej wita go rodzina, przynosi mu kwiaty, bo to 25-lecie jego pracy w fabryce.

Rocznica niewesoła i sztuka Dymowa nie jest też wolna od pewnego filisterstwa rezygnacji. Zarzucić jej można jeszcze to, że najlepsza idea, właśnie ta idea poszanowania swego czasu, nie została dość uplastyczniona, przeprowadzona — pojawia się ona głównie jako koncept, jako dowcip, ujęta jest w przypowieść (parabolę). Zestawić ją można z bajką socjalisty Lafargue'a pt. *Sprzedany apetyt* (głodny robotnik sprzedaje milionerowi swój apetyt). Za to jednak w takim komediowym, lekkim ujęciu owa idea ma inny wdzięk: łatwego hasła, łatwej nauki:

Nie sprzedawajcie bezpotrzebnie swego czasu! Szanuj swój odpoczynek! Nie jesteś bydlęciem roboczym! Walcz o prawo do swego czasu, o swoją wolność, o swój rozwój!

A czyż na małą skalę, w inny sposób, każdy robotnik nie przeżywa tragedii Chaskiela? A zamachy na 8-godzinny dzień roboczy? A ileż to razy ludzie z prawicy i prasa prawicowa prawią: kto śmie robotnikowi zakazywać pracy poza czasem ustawowym? Dajcie mu wolność pracy — a my ją tanio kupimy!

Idea sztuki Dymowa byłaby o wiele wyraźniejszą, gdyby jej do pewnego stopnia nie krępował również zbyt jaskrawy charakter wyznaniowy sztuki. Nie idzie o to, że rozgrywa się ona w środowisku żydowskim — robotnik żydowski reprezentuje tu robotników wszystkich — lecz że autor położył zbytni akcent na świętowanie, na zachowanie tradycji religijnej, a nie na czas jako potrzebę i prawo wolnego człowieka. [571]

Dlatego widzowie słuchając tej ładnej komedii powinni sobie jej ideę odpowiednio z tej drobnomieszczańskiej powłoki wyznaniowej wyłuskać, bo nie jest ona napisana tylko dla ludzi pobożnych, lecz w ogóle dla ludzi pracujących.

GRA ARTYSTÓW

Artyści mieli przeważnie dwa zadania: oddać żydostwo etnograficzne oraz wcielać się w podwójne postacie, prawdziwe i senne. P. Bogusławski zrobił ze swego Żydka postać sympatyczną, grał swobodnie, nie przesadzał w „żydowaniu". Zawodowego blagiera od interesów, Jankla, z dobrym zacięciem grał p. Żeleński; ich rozmowa w prologu na temat Brodwayu wprowadziła nas od razu w tę gorączkę chciwości, która jest fizjologiczną podstawą snu Chaskla. Pani Bohdańska miała aż trzy role do grania, choć niezbyt forsowne; pani Czaharska dobrze oddała najprzód

skromną, choć już zalotną Rajzlę, córkę Chaskla, a potem rozwydrzoną bogaczkę na Florydzie. Oryginalnym wężowym zjawiskiem była p. Tatarkiewiczówna w roli miss Murad, kobiety z pudełka od papierosów. P. Jabłoński w roli milionera — Szatana Plutona — nie tylko grał, lecz także wyrabiał różne akrobatyczne sztuki, skacząc między przedmiotami; uwijał się po scenie zygzakami jak czerwona błyskawica, wnosząc przez to do snu element demoniczny. Poza tym odznaczyli się pp.: Sokolska, Rozmarynowski, Mysłakowska, Nawrocki i inni.

Teatr Elizeum: *Bóg, szatan i człowiek*,
sztuka w 3 aktach z prologiem J. Gordina,
polska adaptacja Andrzeja Marka.
Reżyser: A. Marek,
dekoracje: A. Radiuk,
montaż: J. Kirszbaum
[premiera 19 XI 1929]

Po wielkim sukcesie *Mirli Efros* teatr żydowski przy ul. Karowej wystawia teraz przedwojenną sztukę, która trochę przypomina *Bronx-Express* Dymowa, grany w Ateneum, ale jest gorsza. I tu, i tam bohaterzy dają się wciągnąć w wir nowoczesnej gorączki złota, wychodzą z ciasnych i poczciwych stosunków i dostają się w tryby wielkich interesów. I tu, i tam rozwiązanie jest podobne, drobnomieszczańskie i tchórzliwe: ten nowy świat to świat szatański, od którego lepiej uciec niż z nim walczyć. [573]

W prologu szatan otrzymuje od Boga pozwolenie, by mógł kusić bogobojnego Hersza z Dobrowna — gdzieś w głębokiej Rosji — który trudni się przepisywaniem Tory i rodałów. Daje mu wygrywający los loteryjny; wzbogacony Hersz przenosi się do miasta, wstydzi się starego ojca, który jest groteskowym marszelikiem; odpycha bezpłodną żonę i żeni się z młodą synowicą; nie gra już na skrzypcach, lecz zaczyna się trudnić przemysłem: zakłada w rodzinnym miasteczku maszynową fabrykę tałesów i rujnuje bez litości miejscowych tkaczy tałesów, którzy są zwykłymi rękodzielnikami. Jeden z nich wstępuje do fabryki Hersza

i maszyna zabija go. Chciwość Hersza dochodzi do tego stopnia, że z namowy szatana, który jest pod nazwiskiem Kaduka wspólnikiem interesu, godzi się na zrobienie fałszywej plajty; nawet zabija owego Kaduka, aby się z nikim nie dzielić. Tu dalszy rozwój akcji jest trochę niejasny i nie stopniuje się dostatecznie; dość, że Hersz, poniósłszy straty, przekonywa się, że był on na złej drodze, rozrzuca pieniądze z pogardą i wiesza się na klamce swej kasy na tałesie skrwawionym krwią owego rękodzielnika. A szatan zmartwiony woła: Wygrałeś, Panie Boże, bo oto człowiek wzgardził największą pokusą — pieniądzem!

Zdaje się jednak, że szatan niesłusznie uznał się za
[574] pobitego, w chwili kiedy właśnie wygrał partię. Wszak i Judasz porzucił srebrniki i powiesił się, a jednak podobno siedzi w piekle po uszy.

Bardzo mnie cieszy to, że chwilowo Żyd Gordin znalazł się na jednej platformie z wielkim antysemitą, hr. Karolem Rostworowskim. W *Niespodziance* chłop drze dolary, w sztuce Gordina Hersz wyrzuca ruble z kasy na podłogę. Oto proste i radykalne rozwiązanie kwestii gospodarczej! Nie dziwić się „gojowi", ale że także Żyd... Wierzyć się w to nie chce, żeby to robił na serio.

Zresztą sztuka Gordina ma dużo dobrych akcentów dramatycznych i dość ciekawego folkloru. Czy jednak p. Marek, adaptując stary dramat, nie przeładował go różnymi śpiewkami i dowcipami? Zwłaszcza tyczy się to marszelika, który za dużo czasu sobą zajmuje.

Rolę Hersza grał p. Socha, ten sam, który w Ateneum kreował Hinkemanna. Wyznam, że tym razem mniej się podobał; jest jakiś klocowaty, ale ma dobry, głęboki głos dramatyczny i wywiera jednak wrażenie tą swoją masywnością. Dobry głos ma także p. Kun-

cewicz, który grał szatana — trochę za dobrodusznie (śmiech za monotonny). Lecz ostatecznie diabeł żydowski nie potrzebuje być diabłem Byrona. Szkoda, że autor, wzorując się na *Fauście*, nie wyposażył tego szatana w dowcip żydowsko-szatański z odpowiednimi szmoncesami. Żywioł humoru na małą skalę reprezentował p. Regro w roli marszelika. Inne role wypadły poprawnie.

Teatr Nowy: *Anna Christie*,
sztuka w 4 aktach O'Neilla,
przekład Floriana Sobieniowskiego.
Reżyseria Wacława Radulskiego,
dekoracje Wincentego Drabika
[premiera 22 XI 1929]

[576] Poprzedzona wielką reklamą sztuka O'Neilla, „amerykańskiego Szekspira", okazała się jeszcze mniej cenną od roztrąbionego tak samo *Kresu wędrówki* Sherriffa. Europa nie potrzebuje się tej konkurencji obawiać, bo wszystkie ingrediencje sztuki O'Neilla przeżyła już w swojej literaturze dawno. Warto się wprawdzie dowiedzieć, co Amerykanów tak bardzo zachwyca i za jaki towar umysłowy amerykański pisarz zarabia grube dolary, ale niech nam nikt nie wmawia, że to jest jutrzenka, wzór, w który Europa wpatrywać się powinna. Z tym byłoby tak jak z zachwalaniem strojów wiejskich dla miasta — gdy podobno już się pokazało, że tzw. stroje ludowe są tylko naśladownictwem zapomnianych już dawno strojów miejskich.

Ani nie uwierzymy, że O'Neill jest amerykańskim Conradem. Bo Conrad, chociaż i w jego powieściach tężyzna kupiecko-morska w końcu zawsze jak szydło z worka wyłazi, jest psychologiem, jest tknięty tym niepokojem i tęsknotą ducha, która go różni zasadniczo od Jacka Londona, która go czyni człowiekiem europejskim, stawia go w sąsiedztwo Bajrona i Dostojewskiego.

Anna Christie rozgrywa się na pokładzie barki węglowej, ale nie na morzu, tylko w porcie nowojorskim; biorą w sztuce udział kapitan barki, jego córka-prostytutka — Anna Christie, palacz okrętowy Mat, marynarze, listonosz, kelner restauracji portowej — ale to środowisko egzotyczne nie jest przedstawione dość interesująco i egzotycznie. Dlaczego? Zapewne dlatego, że autor sam wyszedł z tego środowiska, jest raczej Orkanem niż Reymontem, jemu chodzi o ucywilizowanie tych ludzi, nie o zachowanie ich odrębności. Podczas premiery na korytarzu utyskiwano, że osoby sztuki rozmawiają językiem zbyt „literackim", zwalano winę za to na przekład Sobieniowskiego, który rzekomo nie umiał oddać gwary marynarskiej. Ale mnie [577] się zdaje, że wina główna jest po stronie autora oryginału; cóż z tego, że jego ludzie mówią gwarą, jeżeli myśli, które wyrażają, nie są gwarowe, ludowe, lecz „literackie", to znaczy nie pierwsze z brzegu, lecz bardziej skomplikowane, wynikłe z zetknięcia się z książkami, gazetami, w ogóle z kulturą, która nie jest od dziś dopiero, lecz już coś przetrawiła. Gdy Anna Christie, dziewczyna wielkomiejska, wychodzi na pokład barki swego ojca i napawa się widokiem morza, gdy podziwia nawet mgłę morską i chce, żeby ta mgła się nie rozstępowała — czyż nie nasuwa się nam uwaga, że to jest taki sam snobizm, jak gdy panienka z miasta, wykarmiona lekturą utworów chłopomańskich, przyjechawszy na wieś zachwyca się krówkami i pastuszkami?

Jedyną figurą dość oryginalną — która jednak znika już po akcie I — jest Marta Owen, stara kochanka kapitana, poczciwa pijaczka, która nie robi awantur, gdy kapitan rozstaje się z nią po przyjeździe córki. Dobre jest i to, że kapitan nie jest „wilkiem morskim" — takich znamy już do syta — lecz zwykłym

sobie człowiekiem; właśnie nawet oryginalność jego stanowi to, że nienawidzi on morza, upatruje w nim przyczynę wszystkiego złego, które wydarza się jemu i jego rodzinie, nazywa je „pomiotem diablim". Bardzo dobrze, bo szowinizmu i snobizmu morskiego w ostatnich czasach mieliśmy zaiste dosyć. Ale ten motyw nie jest w sztuce odpowiednio wyzyskiwany, pojawia się jako kaprys kapitana. Zaniedbał żonę, zaniedbał córkę, zaniedbał życie rodzinne — wszystko wskutek morza? Jakież to myśli nam nasuwa? Że stan marynarski widocznie jest tak samo lub jeszcze gorzej upośledzony od kolejarzy, wskutek nawału pracy nie mają oni czasu dla siebie, dla swoich żon i dzieci, żyją
[578] jak bydlęta, zapijają się tylko ci bohaterzy morza. To jest bardzo smutne i to prowadzi właściwie i normalnie — do czegóż by, jak nie do socjalizmu? Jeżeli dużo jest takich kapitanów Krzysiów w Ameryce, to niech walczą o prawa swojej pracy, niech O'Neill swoim piórem uświadamia ich — ale w jego sztuce niewiele widzimy tego uświadomienia. Nienawiść kapitana do morza jest raczej zabobonem.

I z tego zabobonu wyrasta dramat w tej formie, że nie pozwala on córce swojej wychodzić za mąż za palacza okrętowego i dopiero po długich sprzeczkach, bitkach i wypitkach rzecz kończy się jego zgodą na ten ożenek. Ale ci oboje młodzi mają swój osobny dramat, bardzo trywialnie i prymitywnie ujęty. Anna chowała się z daleka od ojca, na farmie, gdzie ją zniewolili synowie farmera, była piastunką, potem poszła do miasta, z rąk do rąk, i jak mówią, „stoczyła się na dno". Mogłaby ten fakt zataić przed palaczem, który się jej podoba i któremu ona się podoba, lecz na to jest za dumną; mogłaby sobie powiedzieć: a cóż to jego obchodzi, to jest moja prywatna sprawa! Lecz mimo to — wyjawia! I jakże się zachowuje ukochany? Ten kwad-

ratowy siłacz, Mat? Ano, nie jest aniołem dobroci, więc wybucha przekleństwami: a ty szmato! a ty suko! — odpycha ją i idzie pić na umor.

Ta scena jest zresztą bardzo efektowna; trzeba dodać, że bierze w niej udział i ojciec; obu tym mężczyznom mówi dziewczyna w oczy swoją prawdę i dodaje, że pogardza nimi, pogardza w ogóle wszystkimi mężczyznami, bo oni ją do tego stanu doprowadzili. Przecież nawet teraz i ojciec, i narzeczony mają do niej pretensję nie jak do człowieka, lecz jak do rzeczy; jeden i drugi narzucają jej jakąś niewolę.

A więc krzyk emancypacji kobiecej na pokładzie statku węglowego, reklamowanie praw człowieczeństwa? Bardzo ładnie, lecz my to wszystko przeżyliśmy [579] w Europie już dawno. I ten bunt kobiecy, i tę kwestię, czy kobieta ma wyznawać swemu przyszłemu swój „pierwszy błąd" (sprawa kobiety z „felerem" — tutaj co prawda feler jest grubo grubszy), i tę kwestię, jak się ma zachować w takich wypadkach mężczyzna. Wiemy już, że jego rolą jest „przebaczać" wspaniałomyślnie, bo okazałby się chamem, raczej powinien po prostu — przyjąć do wiadomości. I tak dalej. Mógłbym wyliczyć dziesiątki sztuk i powieści na te tematy; kwestie te w Europie już nawet bardzo się zróżniczkowały, gdy w Ameryce?

W Ameryce nie. Tu co prawda musimy odróżnić autora od jego bohatera, palacza. Palacz zachował się brutalnie, lecz poprawia się, wraca. Zakochał się prawdziwie. Następuje między tymi obojgiem zgoda — ale za jaką cenę? Za tę cenę, że Anna przysięga Matowi na krzyż, że on jest pierwszym, którego pokochała, tamto wszystko był gwałt lub przymus. Mat jeszcze nie wierzy, bo ma jeszcze jeden skrupuł ze sfery nie psychologicznej, lecz — wyznaniowej. Anna jest katoliczką, przysięga na Boga katolickiego — więc

może go chce oszukać? Ale i ta sprawa jakoś się dobrze wyjaśnia — pozostaje tylko wrażenie, że autor na końcu wplótł element komiczny i ze swego Mata zrobił matoła.

A więc morze okazało się jednak w końcu żywiołem oczyszczającym dusze. Anna oświadcza, że czuje się czystą. Wszystko to nie przemawia nam do przekonania, nie wierzymy jakoś w przyszłe szczęście tego małżeństwa. Historia cała jest naturalna i prawdziwa, zdarza się i u nas codziennie; eks-prostytutki wychodzą za mąż za uczciwych ludzi. Ale co z tej prawdy wynika? Na co ta sztuka? Czy to jest sztuka naturalistyczna, czy sztuka „z tezą"?

[580] A propos prostytucji: nie jest to rzecz taka niewinna, by się dała zlikwidować kilkotygodniowym pobytem na morzu. Myśmy w Europie dawniej równie rehabilitowali te dziewczęta; zaczęło się od sławnej Damy Kameliowej, która kochała „tylko" swego Armanda czy Alfreda, a reszta — reszta się nie liczy? Otóż dzisiaj nie wierzymy już Damie Kameliowej; ślady tego procederu w nerwach i w duszy są zbyt silne, żeby je można zlekceważyć prostą formułką: kocha, nie kocha. I na tym też polega groza socjalna prostytucji — większa, niż się zdawało.

Dla Ameryki oczywiście może sztuka O'Neilla mieć olbrzymie znaczenie pedagogiczno-socjalne; może wpłynąć na poprawę obyczajów, wywołać ruch emancypacyjny wśród kobiet, wyleczyć mężczyzn z brutalności, może doprowadzić w konsekwencji nawet do różnych projektów ustawodawczych, jak niegdyś książka *Chata wuja Toma* doprowadziła ostatecznie do zniesienia niewolnictwa — życzymy Amerykanom i amerykańskiemu proletariatowi tych zmian z całego serca. Ale zasługa historyczna, ideowa, przypadnie jednak Europie; albowiem O'Neill przetrawia tyl-

ko materiał europejski, a i owa *Chata wuja Toma* nie byłaby powstała bez wolnomyślicielskiej wiosny w Europie.

Sztukę zagrano zupełnie dobrze i wystarczająco. Rolę tytułową odtworzyła p. Broniszówna z należytą siłą i temperamentem, wybuch w akcie III był wspaniały. Może jednak za wiele objawiła elegancji? I może ten sposób urywania zdań był za monotonny? P. Hnydziński sprostał zupełnie roli żywiołowego palacza, p. Gawlikowski w roli kapitana może zanadto podkreślił pijaka. Inne role wykonane bez zarzutu.

Teatr Mały: *Czarujący emeryt*,
krotochwila w 3 aktach
Wincentego Rapackiego (syna).
Reżyseria Jerzego Leszczyńskiego,
dekoracje Karola Frycza
[premiera 26 XI 1929]

[582] Ten czarujący emeryt nie oczarował nas jako sztuka. Poprzednie dwie krotochwile udały się Rapackiemu, ponieważ oprócz naturalnego humoru miały sporo aktualnej obserwacji realistycznej. I tak np. *W czepku urodzony* zawierał ciekawe epizody z życia prawdziwego i znanego tenora. Tym razem miejsce obserwacji zajęła kombinacja charakteru, która nie jest żywiołem Rapackiego. Bohaterem jest aktor, który w życiu wciąż miesza rzeczywistość z tekstami swoich ról, jest przeto niezdolny do brania czegokolwiek na serio. Ten typ był już tyle razy tematem dramatów i komedyj, że kto go jeszcze raz fatyguje pod światło kinkietów, powinien go wyposażyć przynajmniej w jakiś jeden nowy rys. W krotochwili Rapackiego życie tego typu nie posunęło się naprzód, raczej się cofnęło — jego Płoniecki zachowuje się już to jak wariat, już to niby jakiś pan Jowialski, który zamiast bajeczek przy każdej sposobności deklamuje to i owo.

Drugi pomysł, który jest podstawą tej farsy, jest znowuż zbyt cienki i wbrew pozorowi nieaktualny. Dwaj starzy emeryci mają duże mieszkanie i chcieliby podnająć pokój, ale tylko emerytowi. I trafia się eme-

ryt — ale bardzo młody. Czy jest to może jeden z tych wielu młodych emerytów, jakich namnożyły rządy ostatnie? To by było typowe. Ale u Rapackiego jest emerytem aktor, który z jakichś powodów został przedwcześnie usunięty. Fakt zapewne autentyczny, lecz wyjątkowy i obchodzący tylko sfery teatralne.

Ta młodość emeryta jest motorem, który wprawia w ruch całą krotochwilę. Ale tę samą usługę oddałby każdy inny młody sublokator — motyw emerytalności znika od razu. — Z figur ubocznych nowością jest tylko żona aktora emeryta, która przepuszcza jego pieniądze w hazardzie karcianym; natomiast dyrektor filmu jest jako kabotyn zupełnie banalny.

Kilka dobrych kawałów i umiarkowane dozowanie nieprawdopodobieństw czyni tę krotochwilę znośną. W roli głównej odznaczył się p. Leszczyński.

Teatr Polski: *Rewizor,*
komedia w 3 aktach Mikołaja Gogola,
przekład Juliana Tuwima,
reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje i kostiumy Karola Frycza
[premiera 26 XI 1929]

[584] Niedawno jeszcze przeżyliśmy bardzo dobre przedstawienie *Rewizora* w Teatrze im. Bogusławskiego, dlatego z pewnym sceptycyzmem i znudzeniem poszedłem z obowiązku na tę premierę. Ale rozczarowałem się mile. Przekład Tuwima tak odświeżył sztukę, że słuchało się jej jakby pierwszy raz. Żałowałem jednak bardzo, że mimo obietnicy nie towarzyszył mi poseł Kazimierz Czapiński, który tę komedię umie na pamięć. Byłby mi powiedział dokładnie, jak się przedstawia przekład Tuwima w stosunku do oryginału, czy sięga już w sferę przeróbki, takiej jakie praktykuje się teraz w Niemczech i w Rosji, czy jest tylko uwypukleniem oryginału. Faktem jest, że skreślono kilka scen, styl dialogu stał się soczystszym i aktualniejszym, całość stała się jak gdyby przystępniejszą, bardziej dzisiejszą, tak że niemal oczekiwało się, czy nie padnie jaka aluzja współczesna. Czy to godzi się z pietyzmem wobec oryginału, czy nie, o tym za parę dni napisze tow. Czapiński.

Chlestakowa grał p. Maszyński z przednim humorem, jako czarującego figlarza. Zbierał oklaski także przy otwartej scenie. Widziałem w tej roli Kamińskie-

go i Justiana — stanowczo prym przyznaję Maszyńskiemu. Tamci grali jakoś zimno i lakonicznie. W ich interpretacji Chlestakow wydawał się kimś tajemniczym. Ale ci, co w tej roli widzieli wielu aktorów, będą kompetentniejsi ode mnie w ocenieniu zasługi p. Maszyńskiego.

Co do gry p. Samborskiego w roli horodniczego słyszałem na premierze dużo zastrzeżeń. Zwłaszcza że był za mało dobroduszny, że ta rola się dla niego nie nadaje. Ale w ostatnim akcie, gdzie horodniczy staje się niemal tragiczną figurą, p. Samborski wywarł wielkie wrażenie.

Inne role wypadły dobrze i stylowo. Reżyseria scen zbiorowych, zwłaszcza ostatniego aktu, zasługuje na duże pochwały.

Teatr Letni: *Panna z dyplomacji*,
krotochwila w 3 aktach Yves Mirande'a,
przekład Gustawa Beylina
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 30 XI 1929]

[586] Pamiętamy jeszcze bardzo dobrą komedię Flersa *Król*, napisaną z okazji wizyty jednego z monarchów egzotycznych w Paryżu. *Panną z dyplomacji* kwituje autor francuski wizytę innego króla — Amanullacha I. Nazywa się on Olidą I, jest czarny i łasy na kobietki. Wydaje mu się, że wystarczy, jeżeli tak jak u siebie w kraju, da znak, a kobieta się natychmiast rozbierze. Próby na ten temat wypełniają połowę krotochwili. Raz mu się nawet udaje: pewna biuralistka, sterroryzowana przez króla, rozbiera się... do koszuli jedwabnej, ale ktoś wchodzi w sam czas. Biedaczka, której spadły okulary, nie może znaleźć sukni, nosem i rękami szuka jej po stołach. Dobra, kinowa sytuacja; wśród różnych trików, którymi autorzy uzasadniają negliż kobiety, ten jest z pewnością nie najgorszy; jest nawet dosyć komiczny; ale powodów do zachwytu nie ma.

Sceny z tym królem są najzabawniejsze; mniej udatna jest druga połowa sztuki, poświęcona pannie z dyplomacji. Najpiękniejszą z kandydatek, które zdały egzamin dyplomatyczny, bierze sobie p. minister spraw zagranicznych na sekretarkę; skutek jest taki, że tego samego dnia otrzymuje ta osóbka trzy zamówie-

nia na kolację: od ministra, od króla i od sekretarza ambasady francuskiej w Szwecji, który przyjechał wytłumaczyć się z powodu swego dzieła, krytykującego upośledzenie służby dyplomatycznej na placówkach. Ten sekretarz, jako że jest młody, miły i inteligentny, wygrywa; za parę dni panna idzie z nim do hotelu, za parę tygodni do ślubu.

Dwie inne kandydatki nie mają już takiego szczęścia, bo choć zdały egzamin lepiej, jedna ma — męskie przyzwyczajenie (temat: homoseksualizm a dyplomacja; Słonimski ze swoim *Murzynem* był tutaj prekursorem), druga jest źle zbudowana i ma „rower" na oczach (to ta, którą sterroryzował król). Z innych motywów krotochwili wymienić należy: kanapę Napoleona III w gabinecie ministra, jego zazdrosną żonę, jego kochankę z Komedii Francuskiej, woźnego, który zna stosunki i stosuneczki („ja nie jestem jasnowidzem, tylko podsłuchuję pod drzwiami"), upadek gabinetu etc.

Dowcipu i dowcipów bardzo mało. Pada trochę banalnych aluzyj o krzykliwości parlamentu, o kochliwości ministra, o jego wstręcie do pracy — wszystko to już znamy. Dla urzędników i urzędniczek naszego ministerium spraw zagranicznych oczywiście ta sztuczka będzie bardzo aktualna, zwłaszcza że rezultatem jej powinny być — podwyżki budżetowe dla placówek zagranicznych. A jeżeli chodzi o stosunek szefów do biuralistek, to grana u nas, rok czy dwa lata temu, sentymentalna wiedeńska komedyjka *Sekretarka pana prezesa* podaje rzecz o wiele lepiej.

Rolę ministra grał p. Fertner, tym razem z dużym umiarkowaniem. Tytułową rolę gra p. Lindorfówna — zupełnie wystarczająco. Dzikim królem jest p. Bay-Rydzewski. Na specjalną pochwałę zasługują panie Różańska i Szreniawa za to, że podjęły się grać role brzydkich biuralistek.

Teatr Ateneum: *Pani prezesowa*,
komedia w 3 aktach Hennequina i Vébera.
Reżyserował Jan Bielicz,
dekoracje według projektów Wandy Jewniewiczowej
[premiera 4 XII 1929]

[588] Sztuczka, którą gra teraz Ateneum, należy do żelaznego repertuaru farsy, jest wprost klasycznym okazem tego gatunku — wesoła i świetnie zbudowana. Ile efektów powstaje tu ze zwykłego qui pro quo, i nie słabną one aż do końca. Każdy akt przynosi jakiś nowy motyw zawikłań — nowy, ale nieobcy jak w naszych rodzimych farsach, nowy taki, który wzmaga intrygę już rozpoczętą. I tak w akcie drugim, gdzie już mamy gotowe nieporozumienie: dwie prezesowe, tajemną sprężyną akcji (deus ex machina) staje się lokaj w gabinecie pana ministra, a raczej jego lokalna nienawiść południowca do ludzi z północnej Francji (coś jak galileusza do warszawistów); chcąc dokuczyć na każdym kroku ministrowi, osiąga skutki niespodziewane, wprowadza jedną prezesową po drugiej, nie wiedząc, że płata całkiem inne figle niż te, które zamierzał. To jest właśnie przekomiczne. Dowcipów słownych w tej farsie jest mało; panuje w niej potężnie komizm sytuacyjny. W trzecim akcie rolę takiego mimowolnego intryganta gra gadatliwy policjant, a we wszystkich aktach źródłem przedniego komizmu jest charakterowa słabostka pani prezesowej, byłej kucharki, że nie może

ścierpieć przedmiotów brudnych, musi je sama własnoręcznie czyścić. Tłem zaś całej komedyjki jest protekcja i słabość do kobietek oraz agresywność aktorki kabaretowej Gobetty. Prospekt teatru Ateneum, dodany do programu, trochę naiwnie i uroczyście uważa tę sztuczkę za satyrę. Na to ma ona za mały kaliber. Ale obserwować można, że publiczność wszelkie, choćby niewinne aluzje polityczne chwyta w lot i oklaskuje.

Reżyseria *Pani prezesowej* godna jest pochwał: akcja idzie żwawo naprzód, aktorzy grają z odpowiednim zacięciem i energią krotochwilną. Na premierze najlepiej wypadły role drugorzędne: lokaja (p. Nawrocki), policjanta (p. Poreda). P. Tatarkiewiczówna w roli Gobetty rozwija świetny temperament i humor, ale trudno się pogodzić z jej przesadnie giętkimi ruchami, które — jak widać — są jej indywidualną własnością, a nie należą do roli. Rolę prezesa z dużą werwą komiczną grał p. Bielicz; powinien jednak unikać fertneryzmu, to jest przeciągania i dowolnego zmieniania swych tekstów. Inne role wypadły poprawnie.

Publiczność bawiła się znakomicie.

Artykuły

Wielbiciel uroku „samej wibracji życia”[1]

Jest w tej książce wiele określeń i myśli niecodziennych, [593] które mogłyby wejść w obieg i być przytaczane. I tak trafne jest zdanie, że w dziedzinie sztuki wszyscy chcą być wybornymi znawcami, bo znać się na sztuce — to objaw niemal fizjologiczny. Albo inne: mówiąc, że *Klątwa* jest niewspółczesna, stawia Wyspiańskiemu zarzut artystyczny. Doskonałe jest powiedzenie, że Osterwa, który stara się wiersz mówić jak prozę, pozbawia go tej elektryczności, jaka drga w rytmach. Zasadnicza polemika z metodami Reduty i z kryterium tzw. szczerości jest zasługą, nawet odwagą. Dobra jest uwaga, że dowolność w literaturze uchodzi często za poetycką fantazję, choć jest tylko — linią najmniejszego oporu. Mówi to autor o *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego, które nazywa brulionem. Łączenie sceny z widownią (w Reducie) słusznie uważa autor za absurd: „scena jest marzeniem sennym widowni — tych dwóch sfer nie można mieszać”.

Wiele istotnego mówi Grubiński o grze aktorskiej, zwłaszcza co do traktowania dialogu na scenie, dialog

[1] Wacław Grubiński: *W moim konfesjonale*, Warszawa, F. Hoesick, 1925; str. XIV + 359, i 1 nl.

bowiem otacza szczególną pieczołowitością i, można powiedzieć, rehabilituje go.

Książka Grubińskiego tym różni się od mechanicznego zbioru recenzyj teatralnych, że uwydatnia się w niej pewna fizjognomia i pewna ideologia literacka. Szkoda, że nie pełniej, szkoda, że dorywczo. Grubiński jest reprezentantem pewnego savoir-vivre'u literackiego, który przez trzydzieści lat utrzymywał się w Polsce, zwłaszcza w Warszawie. Np. fetyszyzm talentu jest u niego taki sam, jak u dzisiejszych skamandrytów lub futurystów, choć nie wypowiada się tak arbitralnie, jak np. u Słonimskiego. Powodowany sumiennością, aż dwa razy (str. 132 i 205) porusza Gru-
[594] biński kwestię tzw. talentu, lecz nie znajduje innej rady nad to, że o talencie lub braku talentu rozstrzyga krytyk na podstawie swego słuchu, instynktu — choć przyznaje, że to otwiera pole do nadużyć, ale cóż w takim razie zrobić ze słuszną definicją autora, że krytyka jest to „upodobanie legitymujące się wymową sondującą rozumu". Sondę porzuca może za wcześnie. Według mego doświadczenia krytyk, jeżeli stawia diagnozę: „X ma talent", „Y nie ma talentu", nie popierając jej argumentami, czyni to z dwóch powodów: albo mu szkoda fatygi, albo też opiera się — świadomie czy podświadomie — na pewnych poszlakach i wrażeniach bardzo cząstkowych, że tak powiem prywatnych lub osobistych, i nie umie lub nie śmie przetłumaczyć ich na dowody ogólnie przekonywające.

Nos czy ucho nie zawodzi Grubińskiego (Słonimskiego, Kisielewskiego, Lechonia itd.), gdy chodzi o Szekspira, Wyspiańskiego, ale często zawodzi właśnie wtedy, gdy chodzi o wypadki wątpliwe, o dziwne amalgamaty zdolności i braków, o pokłady może nie warte eksploatacji, a jednak zawierające szczery kruszec. Nie umie sobie dać rady np. z Rostworowskim, Katerwą,

Szaniawskim. Cóż z tego, że u Katerwy jest sporo naiwności i śmieszności, jeżeli jednak z tym łączy się niezwykłe u nas niezblazowanie, idealizm, który umie zaryzykować, jeżeli dialog w *Przechodniu*, bądź co bądź, toczy się inteligentnie i odważnie. Cóż z tego, że Rostworowski jest doktrynerem, że dał się zupełnie popsuć swoim chwalcom i choruje na wieszcza narodowego! Jednak jego koncepcje dramatyczne mają w sobie rozmach i śmiałość, rozmyślnie lekceważą utartą formę i szukają nowych dróg, rozmyślnie wracają do nieukrywania tezy, do pedagogii społecznej na wielką skalę. Z tym można polemizować, można nie chwalić dzieł poszczególnych lub wszystkich razem, lecz wyrokować raz na zawsze o całym człowieku — taki ksiądz w konfesjonale jest albo głuchy, albo... źle wychowany (najulubieńsze rozróżnienie Grubińskiego jest, że ten jest dobrze, a tamten źle wychowany). [595]

Kryteria Grubińskiego w takich wypadkach bywają kramarskie i małoduszne, autor nie ma poczucia ich względności. Np. o budowie mówi: tu za dużo, tam za mało, ta figura, ten epizod niepotrzebny. Albo zarzuca: idea musi być wcielona w akcję. To wszystko jest dobre — w seminariach i w dzienniku, ale nie w książce.

Ogromnie szybko dochodzi Grubiński do orzeczeń dowolnych, mistycznych, które nie mogą przekonać krytykowanego ani go zastanowić, tylko wywołać w nim uczucie niezawinionej przykrości.

Rostworowski, powiada nasz autor, wzoruje się na brulionowych utworach Wyspiańskiego. Ale brulionowość może być właśnie rodzajem formy, ekspresjonizm uprawia ją świadomie (o czym autor dopiero później się dowiaduje, str. 220). Tzw. wykonanie, wypełnienie, może się twórcy wydawać fałszem, sztucznością. To są kwestie sporne i trudne, ale krytyk powinien mieć też intuicję i wczuwać się trochę w założe-

nia autora, inaczej się przed nim blamuje. Z okazji *Lekkoducha* powiada Grubiński bardzo trafnie: „Psychologicznie da się dowieść każdy postępek (bohatera dramatu). Ale nie w stosunku do tego świata duchowego, który autor podaje w założeniu. Założenie może być najfantastyczniejsze, ale nie wolno go następnie zdradzić". Takie samo zdanie, jak to, wypowiedział Hebbel, zwalczając kapryśną fantazję romantyków — a jednak twórczość Meyrincka (*Golem*, w którym założenia i osoby przesuwają się jak we śnie) zdawałaby się jakby zaprzeczać tym prawidłom. Dlatego krytyk musi w takich wypadkach kopać głębiej. Lekkoduchowi zarzuca Grubiński, że nie jest konsekwentny, prze-
[596] staje być sobą, wpada w przygnębienie, w powagę. Ależ właśnie dramaty polegają często na takich niekonsekwencjach; charaktery ludzkie nie są wcale molierowskie, jednoznaczne, lecz skomplikowane. W dramatach często charaktery się przełamują: wahliwiec staje się przedsiębiorczym, skąpy hojnym, przyjaciel wrogiem, tchórz bohaterem, człowiek twardy miękkim (Koriolan). Kto wie, gdyby Szaniawski był autorem bardzo uznanym, może byłby Grubiński znalazł wytłumaczenie dla niekonsekwencji lekkoducha — przecież niejednokrotnie lubuje się w zestawianiu antytez, bo niby w antytezach tkwi życie.

Z wielkim zapałem pedagogicznym wypowiada Grubiński wielkie truizmy, tzn. prawdy przestarzałe i już nietwórcze. Do takich należy np.: „W dziele sztuki tematem jest «jak», nie «co»"; „W dziele sztuki treścią jest forma". Lub: „sztuka jest zagadnieniem formy". Póki w głowach ludzi tłukła się jeszcze zasada, że w sztuce chodzi o harmonię formy i treści, póki panował doraźny utylitaryzm, kładzenie nacisku na formę było rewolucją. Toteż w pewnym kłopocie znalazł się Grubiński wobec teorii i praktyki St. I. Witkiewicza.

Musiał uznać teorię „czystej formy" za wyraz „nieomylnego instynktu organizacji artystycznej" (wciąż ucieczka do instancyj mistycznych), a wobec praktyki zachował się tak samo jak Boy: stara się na przekór autorowi wykazać, że jego bezsens jest sensem. Więc wobec Witkiewicza tylko ten gest: brawo, kochany druhu, lecz po co nas straszysz, żeś nowy, żeś rewolucjonista, że nas już nie ma — przecież to samo i my mówimy! Słusznie, tylko że Witkiewicz mimo woli doprowadza tę ciasną doktrynę o formie do absurdu. Oczywiście, nie będę tu wyłuszczał swoich poglądów na te sprawy, bo sprzykrzyło mi się wypowiadać się pozytywnie na marginesach cudzych książek. Wskażę tylko na jedno: pojęcie formy u Grubińskiego jest płytkie. Naprzód identyfikuje ją ze stylem, następnie: z analiz jego wynikałoby, że idea czy treść należy do innych dziedzin, np. do nauki, a tylko forma, tj. ubranko, ciało dla kośćca (str. 333), należy do sztuki, i na tym koniec. Ale już choćby u Brzozowskiego (*Powieść polska*) byłby znalazł zupełnie inne ujmowanie zagadnień formy. [597]

Poza tym rozważa kwestię treści oraz idei dość trafnie, połapuje się jednak i powiada: pal licho treść, temat i ideę, każda jest dobra, byle autor miał talent (czy formę). „Wielki poeta tworzy wielkie tematy ze wszystkiego, o czym mówi, ponieważ przez wszystko, co mówi, promieniuje jego własna wielkość". Kręcenie się w kółko. Bierze się jakąkolwiek ideę, temat, robi się z nim różne manipulacje. Bierze się dziurę, owija się żelazem i powstaje armata. A przecież autor we wstępie obiecuje nam, że schwyci proces twórczości poetyckiej na gorącym uczynku.

Przepraszam — nie jest to kręcenie się w kółko, albowiem autor wszędzie chce dochodzić do człowieka („Wilde sam jest treścią swoich dramatów"), do instancji irracjonalnej, do tzw. życia. Ale jego witalizm

jest jałowy. U niego nie iks równa się temu a temu, lecz lubuje się on w wynajdywaniu iksów nawet tam, gdzie nie trzeba. Uśmieszek wyższości wobec wszystkiego, co trąci systemem (tzw. doktryną), izmem, wiarą w postęp, uporządkowaniem, dążeniem do poprawy. „Umiera życie, gdy je zaczyna regulować zasada" (str. 61).

Ale przecież, do diabła, i zasada jest też życiem, i ma prawo do życia, przynajmniej takie samo!

Wychowanek reakcji warszawskiej przeciw pozytywizmowi, dochodzi do dziwnych wyskoków małoduszności pod tym względem. Twierdzi, że Rostworowski upraszcza zagadnienia socjalne. Ale *Lenin* jest
[598] również uproszczeniem i również polega na wszystkojednictwie. „Wszystkie rewolucje mają przebieg jednakowy". Albo — że człowiek się nie zmienił od czasu Hellenów, tylko ludzkość jest dziś lepiej zagospodarowana. Autorowi robi to jakby szczególną przyjemność, że ludzkość, wspinając się wzwyż, ciągle się ześlizguje w dół. Indyferentysta triumfuje. To, że rewolucje mają jakąś treść, jakiś cel, że jednak odbywają się jakieś podsumowywania w tych treściach, jakieś wnioski i doświadczenia, że historia powtarza się, ale po liniach spiralnych — to indyferentysty nic nie obchodzi, on widzi tylko tyle, że niby w końcu wszystko zostaje po dawnemu i że te drobiazgi są niczym wobec wieczności. Jest to taka sama filozofia, jak gdy się utrzymuje, że słowa to tylko poruszane ustami powietrze, lub — cokolwiek łagodniej — że nie cele są ważne, tylko droga, przez co robi się z historii rodzaj spaceru. Do tego samego repertuaru rewelacyj należy np. aforyzm, że „asceta jest łakomcą siły". Tak, ale jest jednak pewna różnica między ascetą a atletą czy Bismarckiem — różnica treści. Takich pokracznych mądrości jest jednak na świecie sporo, np. że samobój-

stwo jest tchórzostwem lub że dobrodziejstwa są wyrafinowanym egoizmem. Albo: niewiara jest wiarą (str. 326).

Na dramat zapatruje się autor jako na grę namiętności, z których wszystkie mają słuszność. Jest to ten sam pogląd, który wygłaszał Hebbel. Lecz z praktyki Grubińskiego wiadomo, że ma on przecież pewne swoje jednostronności i tendencje, zwłaszcza gdy chodzi o sprawy erotyczne. Na jednym miejscu daje wyraz przekonaniu, że tragedia będzie coraz bardziej ustępowała komedii. Gdzie indziej znów Perzyńskiego nazywa filozofem zblazowanym. Czyż sam taki nie jest? — Tego rodzaju zeznania trzeba jednak dopiero wyłapywać w książce; nieraz wydają się z sobą sprzeczne i nie skupiają się nigdzie — wszędzie im zawadza sztuczna wyższość. „Życie" nie przyciska go nigdzie do muru. Natomiast zapełnia Grubiński swą książkę myśleniem czysto dedukcyjnym, definiowaniem pojęć, żonglowaniem pojęciami. [599]

Nie rozróżnia charakteru od typu, w ogóle w tych kwestiach nie ma poglądów jako tako zróżniczkowanych. Uważa prymitywy Moliera za szczyt duszoznawstwa — z tym się daleko nie zajedzie[1].

Za to z wielką stanowczością i lubością stylu rozwodzi się Grubiński nad różnymi żelaznościami i konsekwencjami charakteru. Pisząc o swoim *Leninie*, gotów był nawet posłać ten dramat Leninowi ze słowami: „Pan jest właśnie taki, jak w tej książce. Jeżeli pan sądzi, że pan jest inny, to się pan myli". Zresztą co do *Lenina* — tu odbył Grubiński swój kurs socjalistyczny. Nie wiedział bowiem, że już od dawna żaden so-

[1] Stałość lub zmienność charakteru są kwestiami należącymi do literackiej teorii poznania. Zob. moje *Prolegomena do charakterologii* (Biblioteczka Tęczowa).

cjalista nie uważa socjalizmu za zagadnienie filantropijne, za rękojmię szczęśliwości i wolności, lecz tylko za zagadnienie organizacji. Grubiński tę mądrość windykuje tylko na rzecz Lenina.

Z tych względów matematycznych uważa również Hamleta Szekspirowego za postać nie dość konsekwentną i proponuje zrobić go inaczej — ale cóż mu się zdarza? Robi z Hamleta ofiarę własnej wyobraźni, robi Don Kichota, pozbawia go wszystkich cech, które *Hamleta* uczyniły dziełem sławnym i głębokim.

Ze swoimi poprawkami cudzych sztuk nie ma Grubiński szczęścia. Jego propozycja przeróbki *Klątwy* Wyspiańskiego uczyniłaby z tego dramatu trywialny dramat walki postępu z wstecznictwem. Mimo swych ambicyj konfesjonałowych nie dosłuchał się Grubiński w *Klątwie* jej istotnego tętna: żądanie poświęcenia od kobiety — może na tle osobistych przejść autora — marzenie o tej ofierze i już z góry jej apoteoza; reszta to fatałaszki „klasycyzujące" dla filologów.

[600]

Styl ładny i jędrny, ale przy tym — tautologiczny, tzn. że lubi powtarzać to samo w różnych wariantach, zamiast przechodzić do myśli pokrewnych, uzasadniających lub wynikowych.

Nie użyłem ani razu słowa merytoryzm. Ta książka jest przykładem na antymerytoryzm. Czym zaś byłby merytoryzm, to zaraz powiem. Jeżeli on mówi: nie ma tematów wielkich ani małych, tylko talent jest wielki albo mały — to merytoryzm sprawę tę ujmuje tak: w temacie małym wykrywa się jakąś specjalną rzecz, i ta właśnie jest wielka lub ważna, wykrycie czy stworzenie tej rzeczy znamionuje talent. Dajmy na to, że obok wspaniałej katedry pasie się krowa, rośnie oset, i malarz maluje nie katedrę, lecz krowę lub oset, bo chce oddać przy tym jakąś interesującą grę barw,

refleksy słońca, kombinacje kształtów. A więc nie krowa jest tematem, tylko to, co się maluje z okazji krowy, i to jest większe od katedry (tajemnice słońca). Grubiński powie: tak jest, mnie o to też chodzi. Ba, ale różnica jest ta, że on chce przy tym imponować, a ja nie. Zresztą i ja uznaję różne iksy, talent, irreductibile quid — do wyboru, wszystko jedno, jaka nazwa, lecz chodzi mi nie o wieści znikąd, nie o różnicę między talentem a geniuszem, o geografię nieznanego, lecz o przesunięcie granicy z tej strony dalej w nieznane a wiecznie banalne.

Mam jeszcze 25 uwag, ale i tak już dwukrotnie przekroczyłem swój kontyngent.

Wyspiański, niecicie powstania

[602] Sukces *Wesela* w dniu 16 marca 1901 r. na scenie teatru krakowskiego należy do wyjątkowych wypadków w dziejach teatru w ogóle. Co się na to złożyło, to będzie można rozważyć w pełni dopiero wtedy, gdy obowiązek bałwochwalstwa wobec Wyspiańskiego będzie należał do przeszłości. Dramat sam przez się jeszcze nie usprawiedliwiał tak kolosalnego powodzenia. Jest w swoich przesłankach fantastyczno-symbolicznych właściwie dość trudny, nadto w środku (koniec drugiego aktu) jak gdyby załamany; w każdym razie myśl główna jest nie tyle przeprowadzona jako wynik pewnej akcji dramatycznej, ile raczej wypowiedziana wprost i zilustrowana alegorycznie. Ale w powietrzu politycznym rozpoczynało się już wówczas oczekiwanie pełne nadziei, rodziło się wołanie o czyn, nie ten lub ów czyn prywatny, ale o czyn taki, który w wyobrażeniach już przybierał charakter zbrojny. Po prostu *Wesele* zrozumiano jako zamaskowaną przepowiednię nowego powstania. I także ta maska nie była obojętną. Niby to powstanie było tylko niedoszłym marzeniem, niby się nie udało — ale dlaczego? Z powodu marazmu woli ucieleśnionego w Chochole. Ale w lot zrozu-

miano, że na wolę jest zawsze lekarstwo: trzeba sobie tylko jej uśpienie uświadomić i na wysiłek się zdobyć.

Społeczeństwo galicyjskie właśnie wówczas było już przesycone wskazaniami krakowskiej szkoły historycznej, w myśl których niewola Polski była słuszną karą, a powstania nie miały sensu, jako pozbawione podstawy materialnej. I oto ktoś — Wyspiański — dał znowu powód do mówienia o powstaniu, do wpatrywania się w tę możliwość. Wytworzył się jakby dialog między sceną a publicznością, gdyż po *Weselu* przyszło *Wyzwolenie*. Teatr stał się jakby jedynym miejscem spisku. Znany jest ustęp z *Wyzwolenia*, gdzie z desek sceny apeluje się do publiczności:

Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi
...I smucisz się i czoło kryjesz...
Przybądź, odżyjesz łaską słowa!

O powstaniu wyraźnie mówi Konrad:

Jest tyle sił w narodzie,
Jest tyle mnogo ludzi;
Niechże w nie duch twój wstąpi
I śpiące niech pobudzi!

I utwór kończy się zapowiedzią, że Konrad-Erynnis wypadnie z Eryniami ze swego podziemia, wołając w naród — więzy rwij!

Wprowadzony został nie widziany dawno w Galicji nastrój spiskowy. Królestwo miało go zawsze, tak samo Poznańskie — tam też wpływ Wyspiańskiego nie miał już charakteru rewelacji. Ale wszędzie przywracał się wówczas w Polsce ten stan milczącej solidarności narodowej — nie umówionego spisku, jaki istniał np. tuż po powstaniach i w niektórych połaciach

Polski na pewien czas się przerwał. Wielu znalazło w *Wyzwoleniu* nawet podstawę do mówienia o państwowości polskiej: już nie chodziło o naród, bo ten był niewątpliwie i zawsze był aktualnym, ale o państwo polskie, które, aczkolwiek pobite, nie zginęło, jest tylko w niewoli, prowadzi dalej swoje życie legalne uwikłane wśród narzuconych form życia państwowego zaborców. W kilka lat później Brzoza (Młynarski) nazwał ten stan ukrytego poczucia państwowego — konceptualizmem. W Królestwie bomby bojowców PPS hukiem swoim ogłaszały te nie przedawnione prawa Polski, później przyszli Strzelcy, Legiony i Piłsudski, próba z listopada 1918 i z lata 1920.

[604] Wyspiański nie zajmował się już jednak innymi fazami tego ruchu, w którym sam odegrał rolę jedną z najprzedniejszych. Pisał dramaty historyczne, helleńskie — uciekł od życia bieżącego w przeszłość. Ale i to było pracą dla teraźniejszości, walką o wielkie tło historyczne dla wypadków mających się niebawem wydarzyć w Polsce. Jak nagłe rozprószenie się mgieł odsłania przed turystą widok zakrytych olbrzymów tatrzańskich, że się wydaje, jak gdyby je tam jakiś Cyklop dopiero co postawił — tak Wyspiański ponad modernistyczną teraźniejszość Polski wywołał widma Wielkich Kazimierzów, Bolesławów, Achillesa i Hektora, Mickiewicza i Krasińskiego, tworzył w swoim dramacie polską mitologię i polski świat baśniowy, kontynuując pod tym względem dzieło Słowackiego rozpoczęte w *Lilli Wenedzie* i *Balladynie*. Intelektualna strona tych dramatów, nad którą i dziś jeszcze zastanawiają się komentatorowie, była dla ogółu mniej dostępna niż strona obrazowa, która uderzała wszystkich od razu wspaniałością i rozmachem wyobraźni. Duma i majestat były głównymi cechami poezji Wyspiańskiego. Był to poeta z charakteru niejako monar-

chistyczny, instynktownie szukał wszystkiego, co a priori jest wielkie — gdy Żeromski był duszą demokratyczną i wielkości szukał także w duszach na pozór małych, byle dotkniętych płomieniem nieszczęścia.

Cała kariera literacka Wyspiańskiego była nadzwyczajna. Gdy się zważy, że większa część jego twórczości nie należy jednak do kategorii dzieł popularnych, bo wymaga zastanowienia się filozoficznego i filologicznego, że owszem, należy nawet do kategorii, którą by u kogo innego nazwano „papierową", porusza bowiem głównie problemy z zakresu ideologii literackiej i historiozofii, a więc zajmuje się nie życiem wprost, lecz życiem już uformowanym — to oceni się, jaką wyjątkową uwagę wobec dzieł Wyspiańskiego okazała publiczność. Nigdy nie był on poetą „zapoznanym" — mógł być często nie zrozumianym, ale spotkał się u publiczności z takim zapasem dobrej woli, jak może nigdy nigdzie żaden poeta. Wielka zasługa i pełne uznanie wyszły naprzeciw siebie. Sława jego ma w sobie dużo analogii ze sławą Piłsudskiego. Polska ma niekiedy szczęście do swoich legend i swoich bohaterów.

Pewny oddźwięku w sercach swoich współczesnych, Wyspiański mógł spełnić swoje posłannictwo pisarskie do końca, nie krępowany niczym, tylko fatalną chorobą. Nie zawierał w swej twórczości żadnych kompromisów, nie szukał sekretów na efekty, szedł wielką drogą. Nie krępował się nawet przekazanymi formami, lecz rozbijał je lub naginał do swoich celów, robiąc np. z dramatu rzecz na wpół teatralną, na wpół rapsod i filozofię. Oryginalnego swego ducha wypowiadał bez zastrzeżeń, bez strachu — twórca szczęśliwy, ale i bohaterski. Ten jego przykład odwagi twórczej powinien na młodych pisarzów oddziaływać więcej niż sama obiektywna zawartość jego dorobku literackiego — pokazuje on bowiem, że nagrodą odwagi może być jednak w Polsce i powodzenie.

O Ibsenie, bojowniku prawdy

> Czy Norwegia ma jakie wojsko? Nie wiem nic o tym. Ale nie mówcie mi, że to jest malutki kraj. To jest kraj potężny: zdobył świat. Jego generał nazywa się Ibsen.
>
> (*Jerzy Duhamel*)

[606] Setna rocznica urodzin wielkiego poety norweskiego Henryka Ibsena może być jak wszystkie takie rocznice sposobnością do porównania jego kręgów ideowych z dzisiejszymi: czy jego wielkie poematy dramatyczne, jak równie dramaty towarzyskie i psychologiczne, są już dziś nieaktualne, bo świat się zmienił, bo świat poszedł dalej? i co jest trwałym w jego dorobku ideowym, który wyraził się nie w dziełach naukowych, lecz w utworach poetyckich? A przede wszystkim: jaki jest stosunek Ibsena do socjalizmu?

I

I dzieła poetyckie, i poeci tym się odznaczają, że podobnie jak samo życie mają wiele twarzy, co nie jest bynajmniej tym samym, co brak lub zmienność przekonań albo fałsz wewnętrzny. Otóż Ibsen uchodził przez dłuższy czas za radykalnego indywidualistę, a to głównie z powodu dramatu *Wróg ludu*. Bohater tej sztuki dr Stockmann zostaje ogłoszony przez swoich współobywateli za wroga ludu i wypowiadając im za-

ciętą walkę, oświadcza: „Najsilniejszy człowiek jest ten, który stoi sam". A więc — zdawałoby się — romantyczny bojownik, idący na udry z całym światem, jak Byronowski Kain z Panem Bogiem. Jednakże kim jest ów lud w tej sztuce? Jest to wzbogacone mieszczaństwo małego miasteczka kąpielowego: od tych bogaczy zależni są także ubodzy, bo mają swój udział w zyskach, ale w zyskach nieprawych, ponieważ kąpiele owe są zatrute przez odpadki z garbarni, co właśnie ów nieszczęsny Stockmann wykrywa. Wytworzyła się więc tam idealna „solidarność świata pracy", taka, jaka jest np. w Ameryce wyzyskującej cały świat, taka, o jakiej marzą niektórzy polscy ideologowie. Ale ta solidarność oparta jest na zbrodni. Odważny i dufny w przyszłość lekarzyna myli się mniemając, że jest sam. Za nim będą przede wszystkim uratowani goście kąpielowi, a pośrednio — bo taki dramat jest symbolem — wszyscy, którzy padają ofiarą tym podobnych porządków, czyli że naprzeciw solidarności świata wyzysku — bo trzeba nazwać rzecz po imieniu — stanie solidarność skrzywdzonych. Jeszcze jest ona mgłą zakryta, jeszcze się jej świadomość nie przebiła, dlatego zginie może jednostka, która wszczęła alarm, stąd jej gest dumny i pogardliwy. Ale gdy po jego stronie jest prawda, to prawda w końcu zamieni się w siłę. [607]

Socjalizm nie jest demagogią i dlatego nie potrzebuje burczeć samotnych bohaterów za ich gest dumy, a twierdzić, że monopol na prawdę ma tylko jakiś przypadkowy lud. Toteż sam tytuł *Wroga ludu* nie przeszkodził temu, że przed pierwszą rewolucją rosyjską ta sztuka budziła entuzjazm w Petersburgu i lud właśnie oklaskiwał Stockmanna za hasła o wolności i prawdzie.

Ibsen sam nie był socjalistą, gdyż działał w czasie, kiedy ruch socjalistyczny nie był jeszcze rozgałęziony.

Ale przez bezlitosną krytykę świata mieszczańskiego spełniał robotę socjalistyczną i później ze zdziwieniem stwierdził, że wychodząc z innych przesłanek, doszedł jednak do tych samych wyników, co socjalistyczni myśliciele moralni. W roku 1885 w Drontheim, gdzie za młodu brał udział w zgromadzeniach i demonstracjach robotniczych, powiedział do deputacji robotniczej między innymi, że lekceważy szlachectwo rodu, pieniędzy, nawet zdolności, a ceni tylko szlachectwo charakteru, to zaś przyjdzie od kobiet i robotników. W r. 1888 podczas swego jubileuszu w Chrystianii oświadczył, że ze wszystkich stanów kraju stan robotniczy jest mu najbliższy. W wywiadzie z redaktorem „Socjaldemokraten"
[608] mówi, że socjalizm ma nadzwyczajną przyszłość, a gdy redaktor oznajmił mu, że Björnson uznał się za socjalistę, odpowiedział Ibsen: „tak, zapewne i ja nim jestem".

Nie chodzi tu o to, żeby tradycje socjalizmu uświetnić jeszcze jedną wielką postacią; tylko o zastanawiający fakt, że gdy ten duch samodzielny i bezpartyjny raz odczuł potrzebę geograficznego niejako umieszczenia swych ideałów gdzieś na konkretnej siatce ludzkich dążności socjalno-politycznych, najodpowiedniejszym wydał mu się socjalizm.

Ibsen wychował się w atmosferze roku 1848. Dzieje Komuny Paryskiej z 1871 śledził z drżeniem serca. Pisał wówczas do Brandesa, że dotychczas wciąż jeszcze żyliśmy „okruszynami ze stołu Wielkiej Rewolucji Francuskiej". Ale w końcu za najważniejszą uznał „rewolucję dusz" i swoje dzieła uważał za etapy ku niej.

Jak wiadomo, socjalizm wybiera drogę inną: trzeba przygotować inną materialną podstawę, a wtedy już dusze łatwo się zreformują. Która droga lepsza — o to się toczy spór nie od dziś i wzmaga się ustawicznie. Ale obie drogi są jak dwa tunele rąbane w kopalni, które się kiedyś spotkają.

II

Jednym z głównych motywów twórczości Ibsena była walka z kłamstwem we wszystkich postaciach: kłamstwem w stosunkach społecznych, towarzyskich, rodzinnych, z kłamstwem w sobie. Krytykuje nicość *Podpór społeczeństwa*, blagę patriotyczną *Związku młodzieży*, nawet szlachetne kłamstwo matki, która pragnęła zachować synowi świetlaną postać ojca i przez to wtrąciła go w nieszczęście (*Upiory*), podejrzewa, że może małżeństwo jest obniżeniem miłości (*Komedie miłości*), pokazuje, że zabawkowy stosunek małżonków do siebie może poniża godność ludzką (*Nora, czyli Dom lalki*), pokazuje szczęśliwe małżeństwo zbudowane na bagnie (*Dzika kaczka*) itd. Te krytyki i analizy przysparzały mu w owych czasach opinię, że jest wiwisektorem lubującym się w rozdrapywaniu ran, szpitalnikiem itd. Zwłaszcza w Polsce przyjmowano Ibsena z wielką niechęcią. Polska nie mogła się oprzeć prądowi ibsenistycznemu przychodzącemu z Zachodu, ale przynajmniej się zżymała. Rodzinny kult „jasnych stron życia" nie zgadzał się z tym, żeby dotykać stron ciemnych, ba, uważał się za coś wyższego. Pamiętam, jak wówczas przeciwstawiano Ibsenowi Blizińskiego *Dziką różyczkę* oraz sztuki Przybylskiego, Bałuckiego. Nawet młodzi byli przeciw Ibsenowi. J. A. Kisielewski wydrwiwał „psychologiczne pocenie się Ibsena". Co prawda, przełom, który nastąpił wówczas w polskiej literaturze, przybycie Przybyszewskiego utorowało poniekąd także drogę Ibsenowi. Ale w swoich *Wspomnieniach* Przybyszewski nie wyrażał się pochlebnie o Ibsenie. Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* nazywa Ibsena „bankrutem romantyzmu" i krytykuje go z bardzo wysokich stanowisk, tak jak gdyby już był pewny, że Ibsenowi to

nie zaszkodzi, że jego idee weszły już w miąższ kultury także polskiej.

Ale zasługa Ibsena nie polega wcale na tym, jakie kłamstwa on wykrył i zdemaskował, chociaż jak na owe czasy były to wielkie zdobycze i przełomy. Sam Ibsen powiada, że każda prawda trwa 20 lat, potem musi być zastąpiona przez nową prawdę, wyższego rzędu, inaczej sama staje się kłamstwem. Nie chodzi o naukową istotę prawdy, lecz o prawdę jako dramat społeczny i jednostkowy. Prawdy Ibsena są raczej pytaniami i badaniami, czy i jak można żyć na poziomie prawdy moralnej, przekazanej, tradycyjnej lub swojej własnej. Ibsen bodajże pierwszy w literaturze rzucił
[610] hasło zgody z własną prawdą wewnętrzną, pierwszy tę prawdę „wprowadził na porządek dzienny". Ale ta zgodność jest nie tylko trudną, ona jest nieszczęściem. Może tylko jeden *Wróg ludu* przypomina starego *Uriela Akostę*, gdzie wrogowie prawdy są zewnątrz bohatera; może także *Podpory społeczeństwa*; ale w innych dramat rozgrywa się wewnątrz duszy bohaterów i kończy się dla nich fatalnie.

Poetą tych cichych tragedyj jest właśnie Ibsen. Każdy jego dramat to coraz inny kształt, inna atmosfera walki o prawdę i równocześnie walki z prawdą. Najdelikatniej, lecz bardzo silnie występuje ona w *Norze*: oto wpadł już do skrzyneczki na listy złowrogi list, który zmusi Norę do przełamania czaru ogniska domowego, do zasadniczej rozmowy z mężem; niech jeszcze nie otwiera skrzyneczki, niech będzie jeszcze jedna godzina szczęścia, podczas której będę lalką, będę tańczyła, a potem — potem trzeba kielich goryczy przyrządzić, wypić i dać wypić. — Satyra na uległość kłamstwu: gdy Peer Gynt, chcąc się ożenić z córką Króla chochlików (trollów), przyjmuje ich hasło: „dosyć", pije mocz koński i gotów jest poddać się opera-

cji, która go „ozdobi" zezem; sytuacja, którą później opracował jeszcze raz Wells w *Krainie ślepych*. Don Kichot prawdy, Grzegorz Werle z *Dzikiej kaczki*, który chcąc ludzi wywieść ku życiu lepszemu, idealnemu, unieszczęśliwia ich tylko, wywołuje katastrofy: tu atmosfera najdziksza, albowiem w codzienne życie małomieszczańskie jakby zanurzony był ów tajemniczy strych, z miniaturą lasu, w którym zbzikowany staruszek razem z małą dziewczynką urządza indiańskie polowanie na „dzikie zwierzęta". Każdy z takich dramatów zadziwiał plastyką, charakterystyką, odrębną poezją, wrzynał się w pamięć, stawał się wzorem, który potem odnajdywano w życiu...

Wydaje się, jak gdyby dziś prawda była już czymś niemodnym, może nawet śmiesznym. Owszem, wielbi się kłamstwo, jakby coś twórczego; wyrazy takie jak „mit", „legenda" wymawia się z czcią i szuka się mitów i legend naokoło. Zatracono patos prawdy. Ibsen naszych czasów miałby do czynienia z jakąś powszechną prostracją, co do prawdy — może by umarł na brak rezonansu. [611]

Socjalizm jednak pragnie być religią prawdy, a metoda marksowska jest niczym innym, jak narzędziem demaskowania, wykazywania, że pod piękną nieraz powłoką ukrywa się materialny interes, że pozory muszą się w gruzy rozlecieć, a prawda musi zwyciężyć! Dlatego dzieła Ibsena należeć będą zawsze, choćby pośrednio, do fundamentów socjalizmu.

III

W trzech punktach schodzi się przypadkiem Ibsen z Żeromskim. Sytuacja *Wroga ludu*: lekarz, walczący z kołtuństwem małomiasteczkowym, jest taka sama jak sytuacja doktora Judyma w *Ludziach bezdomnych*.

To jest ogólnie wiadome. Nie znane, bo nie rzucające się w oczy, są inne analogie, tym razem nie tematowe, lecz uczuciowe. Gdy w *Rosmersholmie* Rosmer i Rebeka nadzwyczajnymi aktami woli etycznej oczyszczają się z grzechu, przychodzi na myśl ulubiony melodyjny refren Żeromskiego: pokropisz mnie, Panie, hyzopem, a ponad śnieg oczyszczony będę. A wreszcie *Brand* Ibsenowski wszakże to pustelnik z *Arymana*, który w końcu mówi: dobry jest szatan i jego królestwo zło...

Oto jest ostatni etap, ostatnia pokusa, która czeka bojownika prawdy. Już w *Brandzie* zostaje zakwestionowana wartość surowości etycznej. W *Dzikiej kaczce*, po podważeniu świata kłamstwa, Ibsen dochodzi w końcu także do sprawdzania samego pojęcia prawdy: czy ono nie zabija życia? Takie pytania powstawały w epoce, kiedy Nietzsche głosił, iż prawda jest tylko zemstą filozofa. Ibsen przez usta swego bohatera odpowiada: jeżeliby tak było, to żyć nie warto...

Melancholia tego rozpoznania owiewała jego ostatnie dramaty. Wynurzają się refleksje, wyrzuty sumienia, którym na imię: zdradzone życie. Ich pieśnią ostatnią był dramat *Gdy my umarli budzimy się*. Tragedia Ibsena: prawda, aby żyć inaczej, piękniej i bujniej, przepływała w tragedię: ale bujność życia może ginie przez prawdę? Aryman mścił się. To był zwrot Ibsena ku nowym czasom — byłby się może cofnął, gdyby przeczuł, do jakiego samoubóstwienia dojść może kłamstwo.

Motywy dramaturgii Staffa

Niektórzy teoretycy utrzymują, że talent liryczny łączy się ściślej z dramatycznym niż talent epicki. Dramaturgia Staffa byłaby niejako potwierdzeniem tej tezy. Sześć dużych, starannie opracowanych dramatów (*Skarb*, *Godiwa*, *Igrzysko*, *To samo*, *Wawrzyny*, *Południca*) — to nie wycieczki gościnne, lecz pasja. Z wyjątkiem *Tego samego* wszystkie pisane są wierszem (rymowanym, tylko *Wawrzyny* mają wiersz biały), a już to świadczy o dużym stopniu napięcia twórczego, bo jednak wiersz sam przez się obowiązuje, wznosi i uszlachetnia. Staff jest odnowicielem stylu klasycznego w naszym dramacie, jak Wyspiański był — w stylu — spóźnionym romantykiem. Wzorem stylu dla Staffa był zapewne Schiller i Goethe, gdy Wyspiańskiego — Wagner. Tworzy zwarte budowle z kryształu i marmuru, od razu robione na przetrwanie, na wieczność — nie masz w nich żadnych nieumiarkowań, ekstrawagancyj, prób niedojrzałych, jest to rzemiosło mistrzowskie, o ile dotyczy tej strony, którą opanować można. [613]

Jednak i to rzemiosło ma lukę. Bogactwo pięknych metafor i porównań jest wielkie, i to jest ten materiał,

w którym najłatwiej konserwują się dzieła dla potomności. Nie ma jednak poszukiwań tzw. bezpośredniego wyrazu, lecz tylko okrężnie, przez metaforę; dlatego wśród wzorów Staffa nie wymieniam Szekspira. Co prawda dla swoich celów treściowych Staff takiego wyrazu nie potrzebuje, nie szuka bowiem ani „prawdy życiowej", ani gwałtownych efektów teatralnych. Jego dramat, choć obracający się w przekazanych formach, ma swoją fizjognomię indywidualną.

Utarło się mówić o Staffie, że jest chłodny i że wskutek tego nigdy nie osiąga głębszego wrażenia w teatrze. Atoli — czyż chłód nie jest również jednym z wrażeń, czyż nie mógłby być skulminowany i zamie-
[614] rzony przy pewnych treściach?

Wszyscy pisarze przedwojenni obciążeni są pewnymi legendami, wytworzonymi przez przesądy krytyczne, przez pewne ówczesne sposoby myślenia o sztuce. Za mało było wówczas krytyków, aby przez konkurencję, przez starcie zdań, legendy się sprawdzały i przynajmniej wychodziły ze stadium prymitywności. Jedne legendy są sprzyjające, drugie petryfikują autora in minus. Otóż o Staffie ustaliła leniwa opinia, że „organicznie" nie potrafi napisać tragedii. Przyczynił się do niej także Brzozowski swoją rozprawą o Staffie, zamieszczoną w *Kulturze i życiu*. Pojęcie tragedii było, a może i jest jeszcze czymś tak wydętym i przesadnym, że biada było każdemu autorowi, który by swą sztukę nazwał tragedią — zaraz znawcy zaspakajali swe ambicje jego kosztem. Brzozowski robił to nie inaczej, lecz tylko o wiele lepiej. Powiedział, że do tragedii trzeba się dopracować.

Ale w perspektywie długiej twórczości pokazuje się, że dramaturgia Staffa miała swoje indywidualne założenia, stanowi pewien jednolity kompleks motywów, a czy je nazwie tragedią myśli, czy tragedią ży-

cia, to już jest rzeczą dalszych dystynkcyj filozoficznych, a nie literackich. Motywy tej dramaturgii należałoby zbadać w zestawieniu z głównymi motywami jego liryki — zadanie wdzięczne dla przyszłych staffologów[1]. Wówczas odsłoniłaby się w całej pełni swych wygięć Staffowska dialektyka życia i ideału, którą Brzozowski chciał po swojemu „demaskować".

Omówię tutaj tylko kilka jego motywów dramatycznych.

Staff wydaje mi się idealistą, takim, jakim jest np. Berent w *Żywych kamieniach*, także Żeromski, Przybyszewski — lecz idealistą szczególnego autoramentu. Zadaniem jego, w pierwszych zwłaszcza dramatach, jest ocalenie ideału, ale jakby za pomocą finty, ocalenie istoty rzeczy, oczywiście jakiejś rzeczy zbożnej i oczywiście przez kogoś czy przez coś zagrożonej. Równocześnie pozostawał Staff pod urokiem paradoksu jako formy poetyckiej, a że było to w czasach wpływu Nietzschego i Przybyszewskiego — przejmował się pewnego rodzaju bezkierunkowym maksymalizmem. Powiadam: bezkierunkowym, ponieważ były to czasy, kiedy pola do działania czynnego było niewiele, a wszelki idealizm mógł się wypowiadać bez dalszej czy bliższej kontroli życia. Dzisiaj sytuacja jest pod tym względem odmienna, toteż koncepcje Staffa w dramacie są charakterystyczne dla jego epoki, ale mimo to zachowują także swą stałą wartość jako pewne typowe gesty duszy. [615]

W *Snach o potędze* jeden wiersz kończy się zwrotem: „Dla mocy mojej w czynach ujścia nie ma!" Zwrot paradoksalny, budzący niedowierzanie; może to on, podobnie jak i tytuł zbiorku, poddał Brzozowskie-

[1] Wiadomo mi, że na małą skalę próbował tego śp. Tadeusz Dąbrowski.

mu pomysł do ujęcia Staffa jako marzyciela, jako łowcy przygód duchowych. Ale w gruncie rzeczy i tytuł tłumaczy się po prostu, i ów zwrot jest tylko pozornie paradoksalny: nic innego, jak tylko wyraz dla chwilowego stanu, w którym dusza rozkoszuje się przeczuciem pewnych możliwości i wolałaby ich nie nadpoczynać, aby nie spłoszyć wizji ogromu i pełni, wie bowiem, że wszelkie nadpoczęcie jest ograniczeniem, jednostronnością i wróży zagubę drogi. Zwłaszcza ludzie, którzy stoją u progu miłości, wiedzą o tym doskonale. Dla analogii powołam się na Zoli *Marzenie*, zwłaszcza zaś na Kaweckiego *Balwierza zakochanego*, gdzie czas się niejako w pewnej chwili zatrzymuje, a miłość, aby
[616] się ocalić, zakonserwować, woltą wariacką rzuca się w nieziszczenie. (Chwilę przedłużmy, rozdalmy!).

To wszystko odnajdziemy w *Skarbie* Staffa jako wariancie. Ale wpierw przypatrzmy się poematowi *Mistrz Twardowski*. Twardowski wynalazł cudowny napój, lecz postanawia zniszczyć go, aby ludzkości nie pozbawiać dobroczynnych znojów i walk. Ten paradoks już mniej kłuje w oczy, bo jest znany jako teza: droga jest ważniejsza niż cel. (Właściwie zaś mamy tu w założeniu contradictio in adjecto, bo jeżeli napój jest cudowny, to czyni tym samym wszelką drogę niepotrzebną). W *Skarbie* rozsnuł Staff tę samą myśl dramatycznie. (Nawiasem warto się przy tym zastanowić, jak poeta polski korzysta z plastycznego motywu Maeterlinckowskiej *Śmierci Tintagilesa*, aby wymiary dramatu nastrojowego, „symbolistycznego" rozszerzyć i uczynić pojemnymi na dramat symboliczny, czy nawet alegoryczny). Gdy Twardowski wylewa napój z kielicha, Strażnik Niezłomny czyni właśnie to samo, wysadzając wieżę w powietrze, aby się nikt nie dowiedział, czy skarb istniał, czy nie istniał. Tak broni się ideału przeciw sprawdzaniu. Zakusy Wodza i załogi,

aby raz nareszcie skontrolować, czym jest skarb, którego bronią, z góry są przez poetę napiętnowane jako sceptycyzm i tchórzliwa małostkowość. Na Strażniku i Dziwnej są skupione wszystkie światła, tamci są świętokradcami. Tak, świętokradcami, i oto polski idealizm! Gdy w *Twardowskim* zamach stanu bohatera miał jeszcze znamiona pedagogiczno-etyczne, w *Skarbie* czyn Strażnika jest już jak gdyby buntem przeciw prawom intelektu, głosi nie: „ignorabimus!", lecz: „ignoremus!"

Motyw ten w poezji nie jest nowy. U Schillera np. dwukrotnie się powtarza w utworach *Nurek* i *Zasłonięty posąg w Sais*. Staff nadał mu cechę, powiedziałbym, bergsonowską czy pragmatystyczną. W wydaniu książkowym podaje jako godło wyjątek z Krasińskiego: „Idzie się i idzie wciąż, pod przewodnictwem gwiazdy, która istnieje tylko w niebie, lecz którą stworzyły nasze marzenia..." Antyracjonalistyczna postawa *Skarbu* jest tylko jedną stroną tej sztuki, tą, która się narzuca, gdy symbol brać zbyt dosłownie; druga strona jest psychologiczno-etyczna. Akcja sztuki rozgrywa się przecież „w nas i co dzień". Racjonalizm wodza, jego chęć zbadania „prawdy" może być fałszem z tego gatunku, jak np. szczerość pijanych Rosjan. Brzozowski, gdyby się był bliżej wpatrzył w symbolikę *Skarbu*, odnalazłby w niej dużo ze swych koncepcyj. [617]

Najważniejszy jest: ratunek, ocalenie istoty rzeczy przez coup d'état. To jest to samo, co zatrzymanie chwili w *Balwierzu*. I tu znowu się nasuwają myśli o tle ówczesnej epoki. Odbywało się na wszystkich polach coś jakby wygrzebywanie i rozdmuchiwanie iskier w popiele. Wszakże nie czym innym jest *Wesele* Wyspiańskiego, gdzie wystrzela iskra i natychmiast zostaje jakby zmarnowana.

Ze *Skarbem* Staffa i ja miałem pewne przypadkowe wspólności. Mój utwór *Sny Marii Dunin* zawiera takie samo symboliczne uzewnętrznienie gry sumienia: Bractwo Wielkiego Dzwonu. Lecz u mnie sprawa jest bardziej satyryczna i zaopatrzona w kilka den.

Skarb jest jednak kryzysem symbolizmu w Polsce, właśnie dlatego, że go najkonsekwentniej stosuje. Symbol jest tak wypukły i plastyczny, że wyzywa do tego, aby go brać dosłownie. Jakże zdradliwy jest ten gatunek literacki! Toteż w drugim swoim dramacie, *Godiwa*, Staff posłużył się sytuacją normalniejszą, wziętą z legendy historycznej. Sens przezeń pożądany mógł się z niej wykluć już bez ubocznych drugoznaczności. Lecz najprzód musiał użyć niesłychanie wiele [618] kunsztu i zręczności, aby uzasadnić główną scenę sztuki: naga Godiwa jedzie na koniu przez rodzinne miasto, lecz wszystkie okiennice są zamknięte! Mógł to osiągnąć tylko w ten sposób, że wodzowi zwycięskiemu, Leofrykowi, poddał myśl, którą byśmy nazwali perwersyjną. Ciekawe jest obserwować, jak Staff — klasyk w dramatach swoich posługuje się coraz częściej psychologią i nawet charakterystyką i jak to się łamie w zwierciadle jego potoczystego wiersza. Lecz na razie są to środki prowadzące do idei głównej: a tą jest znowu ocalenie istoty rzeczy! Z całego miasta tylko grajek ujrzał cud ciała Godiwy, lecz — i oto jest znowu idealizm polski! — autor wyolbrzymia i wyszlachetnia jego pobudki, tak że odbiera im znamiona ludzkie. Nie lubieżność kierowała grajkiem, broń Boże! — on tylko tęsknił do ogromu piękna, do chwili nadzwyczajnej i raz napasłszy w ten sposób swoje oczy, już ich nie potrzebuje, wydziera je sobie, uprzedzając srogi wyrok mieszczan. Staff pojmuje piękno jako ideę platońską, rzekłbym nawet — platoniczną, bez żadnych przymieszek ziemskich. Zbiega

się w tym punkcie dramatu mnóstwo cudnych paradoksów, migają różne pojmowania sytuacji jak barwy tęczy!

Rzekłoby się: klasyczna miniatura wielostronności życia w chwili tragicznego napięcia — gdyby z tego życia autor nie był wykroił tego, co jest najważniejsze i najtrudniejsze: erotyzm, chuć Przybyszewskiego, grzech zakradający się wszędzie. Grajek jest niepodejrzany, jednolity, czystość Godiwy zawarł w ślepych oczach, uratował ją i na chwilę zdaje się, że ocalił także miasto. Ale bez takiego postawienia sprawy przez autora nie byłoby w ogóle tragedii lub tylko trywialność na sposób *Monny Vanny* Maeterlincka. Nienaturalnością musi Staff opłacać najgłębsze intencje swych dramatów. Porównałbym go z tancerzem, który nie umie tańczyć na zwykłej, prostej podłodze, dla rozwinięcia swego kunsztu potrzebuje terenu wypukłego — globusa! [619]

Staff czuje ten swój konieczny błąd w założeniu i po części chce go zrównoważyć: oto Godiwa w końcu zaczyna pałać do grajka miłością ziemską. Lecz to trwożliwe ustępstwo nie może zmylić: sztuka oparta jest na idealizmie, i to nawet wojującym, gdyż cały sposób myślenia i zachowania się grajka ma być kontrastem do zwierzęcej „chuci" Leofryka.

Trzeci dramat Staffa, *Igrzysko*, jest bodaj że jego sztuką najlepszą. Już sama dykcja jest swobodniejsza, biały wiersz nie skrępowany rymem (rymy mogą dobrze świadczyć o sprawności autora, ale czytelnika i słuchacza męczą!). Co do idei, to Staff na swój sposób przeżywa w tej sztuce problemat *Wyzwolenia*: sztuka — prawda — czyn. Wszak były to czasy rewolucji socjalistycznej w Królestwie, kiedy Młoda Polska — jak się wyraził Brzozowski: — przez jeden dzień posiwiała. Świat estetyzmu i świat ofiary za ideę przeciwsta-

wia jako pogański snobizm z czasów Dioklecjana i męczeństwo chrześcijan. Słynny aktor rzymski naśladuje patos męczenników i tak się „wżywa" w swoją rolę, że porwany nią, nie może już w sobie rozróżnić prawdy od roli, staje się męczennikiem. I tu chodzi o wykrzesanie świętego ognia z natury ludzkiej, o zatrzymanie i rozszerzenie na całe życie pewnego momentu. Lecz także i tutaj dramat oparty jest w gruncie rzeczy nie na wyczuwaniu życia bezpośredniego, lecz na pewnej hipotezie o życiu, hipotezie, która wydawała się poecie tak pewna, iż mogła mu zamiast życia wystarczyć.

[620] Aktor-artysta jest niezadowolony ze swej sztuki, chciałby prawdy, chciałby być, a nie udawać. Lecz właśnie artysta jest artystą przez to, że „udaje" — jego prawda udawania jest inna niż prawda bycia, ale nie czymś etycznie gorszym. Znowu ten idealizm! Można by nawet powiedzieć, że aktor, który żałuje, że nie może być osobą, którą gra, prawdopodobnie nie ma „talentu". Wszak mówi się dziś, że aktor, który naprawdę ma łzy w oczach, nic nie jest wart, albo przytacza się anegdotę, jak to pewien wielki aktor najmniej wzruszał publiczność wtedy, kiedy sam był najbardziej wzruszony. I to są znowu teorie o sztuce (nowoczesny szał puryfikacyjny w estetyce) rzucające się w drugą ostateczność. Związki między sztuką a prawdą życia jednak istnieją, choć nie są tak proste. Staff w sztukach swoich wciąż dostarcza przykładów ostrzegających, jak skomplikowana i trudno uchwytliwa jest psychologiczna rzeczywistość. Wyspiański był w *Wyzwoleniu* ostrożniejszy: jego artysta grzęźnie w sztuce na nowo — „sztuka mnie czarów siecią wiąże". Ale znowu, właśnie wskutek tej swojej nieostrożności, Staff stawia sprawę jako problemat o wiele ostrzej, precyzyjniej, dyskusyjniej. Jego dramaty mają przez to

szyk figur geometrycznych; kto chce, może mówić o ich kubizmie.

Dla analogii i uzupełnienia jeszcze przytaczam z własnej produkcji balladę *Chrystus z Oberammergau*, gdzie również prawda „triumfuje" nad sztuką. (Pisana zresztą dawno przed Młodą Polską).

W dramacie *To samo* Staff dał jedyny swój utwór prozą. Co więcej — prozą zupełnie zwyczajną, nieozdobną, tak jak prozaiczny jest szmat codziennego życia, który przedstawia. Tym jaskrawiej rzuca się w oczy jego metoda dramaturgiczna. Idealistką jest Julia, nauczycielka, córka urzędnika. Ojciec rad by ją przehandlować, a ona równocześnie dobrowolnie oddaje się z miłości temu samemu panu, którego ojciec naciąga na pieniądze. Aby uratować — dla siebie samej? dla kochanka? dla idei? — ideał bezinteresowności swej ofiary miłosnej, Julia wyskakuje oknem w przepaść. Trzeźwe, praktyczne rozpatrzenie wypadku wykazałoby, że może ta Julia jest narwaną skrupulatką, pedantką moralności, bo skoro on ją kocha, skoro ona nie wiedziała wcale o tych handlach ojca, skoro kochanek ani jej nie podejrzewa i skoro wszystko zostało wyjaśnione, więc po cóż ta Julia robi awanturę ojcu, kochankowi, a w końcu dezawuuje wszystkich swą śmiercią? Czyż nie wszystko jedno, czyż uboczny szantażyk ojcaszka-nicponia musiał tak bardzo zaważyć na szali? Ale właśnie Julia chce, żeby „to samo" nie było „tym samym". Ratuje miłość. Znamienne też jest jej wyznanie, że dopiero z chwilą gdy uczuła się „sprzedana", uczuła także, że ma ciało, ma wstyd i że popełniła grzech. Erotyzmu także w tym dramacie jest niewiele. Erotyzm może by nakazywał stłumić resztę skrupułów, już nie moralnych, ale raczej społecznych, przyjąć, że to jednak było „to samo" — z małą plamką. Julia podnosi jednak wysoko sztandar idei, swą

śmiercią zatrze plamę, przywróci zachwianą równowagę, wskrzesi wiarę — jak Strażnik Niezłomny, którego jest duchową córką. I w tym wypadku także praktyczne życie w inny sposób przyznaje autorowi rację: są jeszcze panny polskie, które by w ten sposób postąpiły — egzaltantki. Co prawda egzaltacja, histeria, zwyczaje towarzyskie, charakter — to byłoby uzasadnienie całkiem obce istotnej myśli Staffa. To byłyby podpórki z drugiej strony, dobre wobec publiczności i krytyki, przykładającej miarę prawdopodobieństwa — ale w jego świecie geometrycznym niepotrzebne.

Do kompletu wspomnę o analogicznym utworze (duża nowela) lwowskiego literata Stanisława Womeli
[622] *Pożar* (pierwotny tytuł *Inaczej*). A ponieważ jestem już przy wykreślaniu linii analogicznych dla Młodej Polski, wspomnę na koniec jeszcze o *Historiach maniaków* Romana Jaworskiego, które w moim *Czynie i słowie* omówiłem właśnie pod tytułem ogólnym: *Ocalanie „istoty rzeczy"*.

Dwie ostatnie sztuki Staffa pokazują go już na innych drogach. Tyle musiał się nasłuchać o tym, czego mu brakuje, że widocznie postanowił przejść zupełnie do dramatów „normalnych". Początek zrobił w *Tym samym. Wawrzyny* (legenda o dwóch wieżach kościoła Mariackiego) napisane są wprawdzie wierszem, i to bardzo ozdobnym, rozgrywają się w średniowieczu, zachowują ogólny ton bardziej uroczysty — ale w formie wewnętrznej są nowoczesne. Mają przekonywającą i subtelną psychologię i nawet charakterystykę, losy ludzkie są wynikiem konfliktu charakterów, komplikacje ideowe są jakby rozmyślnie wyminięte. Doskonale nakreślony jest kontrast zarozumiałego geniusza do wyjałowionego talentu — wewnętrzne zmartwienia i wątpliwości twórcy; następnie prowokacyjne zachowanie się człowieka, który, tracąc wiarę w siebie,

nieufność tę narzuca także otoczeniu i czerpie ją z otoczenia na powrót. Ale w traktowaniu erotyzmu znowu nie wysunął się Staff poza granice szkolnej lektury. Bohaterka oddaje się wprawdzie bratu swego męża, aby uzyskać jego ustępstwo w wyścigu na budowanie wież, ale to jest tylko szantaż, a nie grzech, w gruncie rzeczy zostaje ona kobietą „porządną", kocha dalej swego starzejącego się męża — jednorazowy uścisk tamtego młodszego, zdolniejszego, nie oszołomił jej, nie zmylił prądów jej krwi. A przecież już Lessing w *Emilii Galotti* nie pominął tej tak naturalnej możliwości. Dziwne też jest, że autor *Tego samego* i *Godiwy* prześliznął się ponad możliwością rozróżnienia ostatecznych motywów bratobójstwa: co w zdradzonym małżonku i poniżonym mistrzu jest silniejsze, urażona ambicja zawodowa czy obudzona zazdrość? Staff już nie analizuje, zadowolony jest, że te motywy, jakkolwiek różnogatunkowe, jednak biegną zgodnie razem do jednego celu, wzmacniając się wzajemnie. O mało co, a byłby napisał dramat zamknięty tajemnicą: gdyby żona wolała poświęcić się jeszcze drugi raz i obwinić się o wiarołomstwo rozmyślne, grzeszne, a nie wymuszone — aby mąż nie dowiedział się o ustępstwie brata i chodził dalej w blaskach fałszywej, jej cnotą okupionej sławy. Lecz autor snadź powiedział sobie: mieszczka krakowska z średnich wieków tak odczuwać nie mogła — i rozwiązał sprawę w sposób „naturalny", doprowadzając ją do przekazanego przez legendę bratobójstwa. [623]

O *Południcy* pisałem swego czasu obszerniej w „Skamandrze" (nr 4), dlatego jej tu omawiać nie będę. Staff i w tym dramacie dalej poszukuje naturalności i prostoty, jednak takiej, która by miała linie klasyczne, zbliżone do tragedii greckiej. Zakrzyczany przez krytyków, uczy się, robi kompromisy, tak jak to było z Żeromskim jako dramaturgiem.

Prymitywność wiedzy o rzemiośle literackim i o tajemnicach poezji, zwłaszcza w dramacie, nie była atmosferą sprzyjającą rozwojowi w tej dziedzinie talentu tak delikatnego, jak talent Staffa. Dość powiedzieć np., że zawsze chwalono go za to, co jest mało cenne, a jego wkładkę istotną i oryginalną lekceważono lub nawet poniżano. Chwali się np. jego styl (tzw. język). Zapewne, zdobnictwo Staffa jest pierwszorzędne, przenośnie, porównania nienaganne, często powiedzenia lapidarne. Ale to, co bywa przedmiotem ozdabiania, to, co się pod tą powłoką wypowiada, jest zbyt często szablonowe, zdawkowe, rozumiejące się samo przez się. To jest ten najgorszy gatunek jego treści.
[624] Za to drugi pokład jego treści, który również wywołuje dłużyzny, jest z gatunku cenniejszego: Staff stara się, tak jak w swych wierszach, określić pewne sytuacje duchowe czy filozoficzne, czyni to zwykle świetnie, może niezbyt jasno, wyciąga w ten sposób swoje bilanse dramatyczne. — Dlatego też dramat Staffa uchodzi za dramat czysto książkowy. Atoli każdy lepszy, mądrzejszy dramat w końcu zostaje dramatem książkowym. Nie jest to wada, lecz chluba. Czysto teatralne są tylko farsy. Nawet o Szekspirze utrzymuje Craig, że właściwie nie nadaje się na scenę, tylko do czytania. Złączenie akcentów dramatycznych z teatralnymi jest największą trudnością dla dramaturga — a ta trudność jest jedną z głównych przyczyn chronicznego przesilenia w europejskim dramacie i teatrze.

Natomiast na największy podziw i uznanie zasługuje u Staffa to, co jest mniej widoczne: zawiązywanie węzła dramatycznego, doprowadzanie zdarzeń do punktu, w którym zaczynają być ważne, nie życiowo, nie praktycznie, lecz jako problematy, wikłanie i eksploatowanie motywów, słowem to, co się nazywa „in-

trygą dramatyczną". Ten rafaelicki poeta jest także zręcznym budowniczym; wnikanie w strukturę jego dramatów sprawia wielką przyjemność, mimo zarzutów, które mu czynić można, i nawet te zarzuty często jak gdyby należały do rzeczy i były z góry przewidziane.

Ze sztuk Staffa do wznowienia najbardziej nadaje się *Skarb* — niechby nowoczesna reżyseria zobaczyła tu dla siebie wdzięczne zadanie. Ta pierwsza sztuka Staffa pozostaje w jego repertuarze sztuką najreprezentatywniejszą. *Igrzysko* wymaga znakomitego aktora — lecz eksperyment ze *Skarbem*, po *Okręcie sprawiedliwych*, po *Wieży Babel*, nie byłby nie na czasie. Choć literaci znają tę sztukę na wylot, jednak problemat jej jest wciąż aktualny i ponawiany, że przypomnę np. *Żeglarza* Szaniawskiego.

W końcu muszę zwrócić także uwagę, jak bogaty materiał do studiów literackich ma w dramaturgii Staffa szkoła wyższa, a nawet średnia. Wszak Wyspiański wyeksploatowany jest już dostatecznie; nie należy w wyborze tematów do takich studiów kierować się jedynie tym, czy autor miał absolutne powodzenie — to kryterium nie jest wcale „naukowe", lecz tylko społeczne i kulturalne.

NOTA WYDAWNICZA

Niniejszy, drugi tom *Pism teatralnych* obejmuje następujące teksty drukowane w latach 1927—1929:

Recenzje i felietony

s. 7
Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: „Ten pierwszy", komedia w 3 aktach Yves'a Mirande'a i Mouézy-Éona, przekład T. Kończyca. „Robotnik" 1927, nr 18, 19 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 8 w. 18
„o *Albatrosie* Fijałkowskiego", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 679 („Robotnik" 1926, nr 358)
s. 8 w. 30
rozwiązano skrót „w T. Polskim"

s. 10
Teatr Letni: „Potęga reklamy", krotochwila w 3 aktach Roi Megrue Cooper i Waltera Hackett, przekład Wiktora Popławskiego. „Robotnik" 1927, nr 19, 20 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 15
Teatr Polski: „Sługa dwóch panów", komedia w 3 aktach, a w 6 odsłonach Carla Goldoniego. „Robotnik" 1927, nr 29, 30 I, s. 3.

s. 17 w. 16—18
„muszę wrócić do poruszonej przeze mnie w ostatnim [właśc. przedostatnim] felietonie teatralnym sprawy wystawienia sztuki A. Słonimskiego *Wieża Babel*" — zob. s. 8—9 w niniejszym tomie

s. 19
Teatr Mały: „Nasza boginka", komedia w 4 aktach Maksyma Bontempellego, przekład Zofii Norblin-Chrzanowskiej, dekoracje K. Frycza. „Robotnik" 1927, nr 32, 2 II, s. 3. Sprawozdanie teatralne.
s. 21 w. 27
„swoją filozofią" poprawiono na „swoją filozofię"
s. 22 w. 5
pozostawiono bez zmian formę „Pirandelli"; w *Pismach teatralnych* spotyka się formy: „Pirandelli", „Pirandellą", „Pirandella", lub — rzadziej — formę nieodmienną

s. 24
Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: „Potasz i Perlmutter", komedia amerykańska w 3 aktach Montego Glassa. „Robotnik" 1927, nr 34, 4 II, s. 5. Teatr i muzyka.
s. 24 w. 20—21
„komunizm" poprawiono na „komizm" ze względu na kontekst

s. 26
Niebieski Ptak. „Robotnik" 1927, nr 35, 5 II, s. 5. Teatr i muzyka. Recenzja podpisana kryptonimem „K. I."
Gościnne występy Niebieskiego Ptaka w Warszawie.

s. 28
Teatr Narodowy: „Zbójcy", tragedia w 5 aktach Fr. Schillera. „Robotnik" 1927, nr 40, 10 II, s. 2.
s. 30 w. 13
„Jaroszyńska" poprawiono na „Jaroszewska"

s. 30 w. 18
pozostawiono bez zmian „*Jak komu się podoba*" zamiast „*Jak wam się podoba*"

s. 32
Teatr Letni: „W rajskim ogrodzie", komedia w 4 aktach R. Bernauera i R. Oesterreichera. „Robotnik" 1927, nr 48, 18 II, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 37
Teatr Mały: „Jedyny ratunek", anegdota w 3 aktach Franciszka Molnara, przekład Zdzisława Kleszczyńskiego. „Robotnik" 1927, nr 53, 23 II, s. 3.

s. 37 w. 18—19
„p. Wroczyński wystawił swoją komedię", zob. recenzję *W miłosnym labiryncie* w tomie I *Pism teatralnych*, s. 644 („Robotnik" 1926, nr 320)
s. 40 w. 7
pozostawiono bez zmian formę „Pirandellą"; por. s. 629 *Noty wydawniczej*
s. 40 w. 10
pozostawiono bez zmian formę „Scribego", występującą w *Pismach teatralnych* obok „Scribe'a" i formy nieodmiennej
s. 40 w. 23—25
„W recenzji z sztuki Bontempellego *Boginka*... wyraziłem się", zob. w niniejszym tomie, s. 19, recenzję z *Naszej boginki*
s. 40 w. 28
„z *Kochankami* Natansona", zob. recenzję komedii *Śmieszni kochankowie* w tomie I *Pism teatralnych*, s. 368 („Robotnik" 1925, nr 288)

s. 42
Teatr Polski: „Święty gaj", komedia w 3 aktach G. de Caillaveta i R. de Flersa, przekład Adama Zagórskiego. — Teatr Narodowy: „Szkoła żon", komedia w 3 aktach Moliera, przekład Boya-Żeleńskiego. — „Krytyka «Szkoły żon»", komedia w 1 akcie Moliera,

przekład Boya-Żeleńskiego. „Robotnik" 1927, nr 58, 28 II, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 42 w. 11—12

„w *Promieniach* Winawera", zob. recenzję *Promieni FF* w tomie I *Pism teatralnych*, s. 214 (*Teatr im. J. Słowackiego i Bagatela*, „Przegląd Warszawski" 1922, nr 12)

s. 47

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: „Tajemniczy Dżems", komedia w 4 obrazach Mirande'a i Géroule'a. „Robotnik" 1927, nr 66, 8 III, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 49

Teatr Narodowy: „Mściciel", sztuka w 3 aktach Stanisława Przybyszewskiego. „Robotnik" 1927, nr 71, 13 III, s. 2; nr 73, 15 III, s. 2. [631]

s. 51 w. 11—13

„Pisałem ... w «Wiadomościach Literackich» nr 25 zeszłego roku z okazji *...Zarazy w Grenadzie* J. N. Millera" — w artykule pt. *Doping, ramiarstwo i perspektywizm a merytoryzm.* Przedruk w *Słoniu wśród porcelany*, 1934, s. 247—264; *Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 254—271

s. 51 w. 12

rozwiązano skrót „z. r." („zeszłego roku")

s. 59

Teatr Letni: „Epokowy wynalazek", groteska w 3 aktach J. A. Hertza. „Robotnik" 1927, nr 83, 25 III, s. 2.

s. 63

Teatr Mały: „Nie trzeba się niczemu dziwić", komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego. „Robotnik" 1927, nr 90, 1 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 69

Teatr Polski: „Vox populi", sztuka w 3 aktach Tadeusza Ulanowskiego. „Robotnik" 1927, nr 92, 3 IV, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 69 w. 9
„ale" poprawiono na „nie" jako oczywisty błąd druku

s. 75
Teatr Odrodzony na Pradze: „Bezrobocie", dramat współczesny w 4 aktach, 5 odsłonach Anny Zahorskiej. „Robotnik" 1927, nr 95, 6 IV, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 78
Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: „Ta, która zwycięża", komedia w 3 aktach [G. Varesi i D. Byrne'a]. „Robotnik" 1927, nr 95, 6 IV, s. 3. Sprawozdanie teatralne.
s. 78 w. 10
pozostawiono bez zmian formę „Scribego", por. s. 630 *Noty wydawnicze*
[632]

s. 79
Teatr Letni: „Panna Marcelina", komedia w 3 aktach Romana Coolusa, przekład Stefana Krzywoszewskiego. „Robotnik" 1927, nr 102, 13 IV, s. 6. Teatr i muzyka.
Recenzja podpisana kryptonimem „K. I."

s. 81
Teatr Narodowy: „Farys", komedia romantyczna w 7 obrazach Stanisława Miłaszewskiego. „Robotnik" 1927, nr 104, 15 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 85 w. 4—5
„Publiczność ... go już zna z przekładu *Don Juana" — Don Juana Tenorio* José Zorrilli, wystawionego w wolnym przekładzie Stanisława Miłaszewskiego w Teatrze Narodowym 15 XI 1924; wydanie książkowe przekładu ukazało się w 1925 r., ze zdjęciami wykonawców dwóch głównych ról — Józefa Węgrzyna i Marii Majdrowiczówny

s. 86
Premiera w Teatrze Polskim: „Adrianna Lecouvreur", sztuka w 5 aktach Eugeniusza Scribe [i Ernesta Legouvé], przekład Tadeu-

sza Boya-Żeleńskiego. „Robotnik" 1927, nr 105, 16 IV, s. 12. Recenzja podpisana kryptonimem „K. I."

s. 86 w. 3, 6, 7

pozostawiono bez zmian formę „Scribego" (por. s. 630) i „Sardou'a", występującą w *Pismach teatralnych* obok formy nieodmiennej

s. 88

Teatr Letni: „Premier", komedia w 3 aktach Laszlo Fodora, przekład J. A. Hertza. „Robotnik" 1927, nr 133, 16 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 88 w. 5—6

„Perzyński (komedia: *Polityka*)", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 143 (*Pudlujący śmiech*, „Skamander" 1920, z. 1)

s. 92

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: „Statyści", komedia w 3 aktach Andrzeja Birabeau, przekład Hildy Latoszyńskiej. „Robotnik" 1927, nr 141, 24 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 92

w nagłówku recenzji poprawiono „Jaroszyńskiej" na „Latoszyńskiej"

s. 96

Teatr Polski: „Wieża Babel", dramat w 3 aktach Antoniego Słonimskiego. „Robotnik" 1927, nr 142, 25 V, s. 2; nr 143, 26 V, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 98

wierny cytat z *Wieży Babel* z jedną tylko odmianą literową „Przyśpieszy" zam. „Przyspieszy" (w. 13) pozostawiono wg podstawy, poprawiając jedynie literowy błąd drukarski: „pachurzy" zam. „piechurzy" (w. 8)

s. 99 w. 20—21

„wraca do swojej rezerwy" poprawiono na „wraca do swojej rzeczy" wg sprostowania umieszczonego po drugiej części recenzji („Robotnik" 1927, nr 143)

s. 100 w. 3
uzupełniono opuszczony w druku wiersz: „lecz stara się ich przekonać" — między słowami: „swych przeciwników" a „lecz jego dialektyka" — na podstawie niżej cytowanego sprostowania:

We wczorajszym felietonie teatralnym zakradły się następujące omyłki druku: w szpalcie 3 [4] wiersz 15 od góry zamiast „rezerwy" ma być „rzeczy"; w tej samej szpalcie u dołu wypadł cały jeden wiersz. Całe dotyczące zdanie ma brzmieć: „nowe jest to, że Thompson nie zwalcza swych przeciwników, lecz stara się ich przekonać".

s. 101 w. 8
„nań jego" poprawiono na „na niego" ze względu na kontekst
s. 101 w. 14
„znamy z Millera *Zarazy w Grenadzie*", por. s. 631 w *Nocie wydawniczej*
s. 101 w. 25
[634] „analogię z *Błędem* Z. Kisielewskiego" — recenzję powieści, wydanej w 1927 r., opublikował Karol Irzykowski w „Robotniku" 1927, nr 96, 97
s. 102 w. 6
„*Prometeusa rozpętanego* Gide'a" — znany był wówczas przekład Zenona Przesmyckiego (Miriama) pt. *Prometeusz źle spętany* (1904)
s. 103, w. 7
„Ulanowski, autor dramatu *Vox populi*", zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 69

s. 107
Teatr Odrodzony: „Montwiłł, człowiek bez trwogi", dramat w 8 obrazach Bronisława Bakala. „Robotnik" 1927, nr 145, 28 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

Dramat Bronisława Bakala ukazał się w tym samym roku w wydaniu książkowym ze wstępem Karola Irzykowskiego: Scena Robotnicza nr 2. *Montwiłł (Mąż bez trwogi)*. Sztuka w 8 obrazach z czasów carskich Bronisława Bakala. Nakład Księgarni Robotniczej, ss. 55. Warszawa 1927. *Słowo wstępne Karola Irzykowskiego* (s. 6—8).

Słowo wstępne zaczyna się od zdania: „W dniu 25 maja 1927 r., podczas uroczystości ku czci Montwiłła, odegrany został z dużym powodzeniem w Teatrze Odrodzonym dramat B. Bakala". Cały tekst następujący po tym zdaniu jest dokładnym powtórzeniem re-

cenzji dramatu od słów: „Jest to utwór okolicznościowy" (s. 108 w. 2) — do słów: „które by zresztą tylko uczestnik–literat rozwinąć potrafił" (s. 110 w. 4—5).

s. 108 w. 15

„w *Róży* Żeromskiego", zob. recenzje w tomie I *Pism teatralnych*, s. 469; s. 482 („Robotnik" 1926, nr 63, 64; nr 66)

s. 111

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: „Przyjaciółka [pana] ministra", komedia w 3 aktach Engla. „Robotnik" 1927, nr 152, 4 VI, s. 5. Sprawozdanie teatralne.

Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.

s. 113

Teatr Polski: „Michasia i jej matka", komedia w 3 aktach Caillaveta i Flersa. „Robotnik" 1927, nr 157, 10 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne. [635]

s. 113 w. 5

pozostawiono bez zmian tytuł komedii Langera „*Wielbłąd*" zamiast właściwego: *Łatwiej przejść wielbłądowi...*; zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 514 („Robotnik" 1926, nr 108)

s. 113 w. 8; s. 115 w. 27

pozostawiono bez zmian skrócony tytuł komedii Stefana Kiedrzyńskiego „*Nie trzeba się dziwić*" zamiast: *Nie trzeba się niczemu dziwić*

s. 117

Jubileusz Wandy Siemaszkowej. „Robotnik" 1927, nr 158, 11 VI, s. 2.

Jubileusz 35-lecia działalności teatralnej aktorki, według informacji w „Życiu Teatru", 1927 (nr 16), i w „Gazecie Lwowskiej" z 13 V, odbył się 12 V 1927 r. w lwowskim Teatrze Wielkim, gdzie wystawiono *Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego z Siemaszkową w roli Rudomskiej. W tej samej roli wystąpiła aktorka na przedstawieniu premierowym dramatu w Reducie 19 XI 1919.

s. 117 w. 11

skrót „Tad." („Tadeusza") — rozwiązano

s. 118 w. 5—13
„Przełamała ona — pisze jeden z nich" — bardzo swobodny cytat ze *Współczesnej literatury polskiej* Wilhelma Feldmana, przytaczany za artykułem Wiktora Brumera („Życie Teatru" 1927, nr 16), pozostawiono bez zmian

s. 120
Teatr Narodowy: „Różyczka", komedia w trzech aktach Caillaveta i Flersa. „Robotnik" 1927, nr 158, 11 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 123 i 124
Teatr Mały: „Kobieciątko" („Charly"), komedia w 3 aktach A. Picarda i V. A. Jaeger-Schmidt, tłumaczyła Z. R. [Zuzanna Rabska]; [636] *Teatr Letni: „Królowa Biarritz", komedia w 3 aktach Hennequina i Coolusa.* „Robotnik" 1927, nr 170, 23 VI, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

Recenzje podpisane kryptonimem: K. I.

s. 123
„komedia w 3 aktach V. i A. Jaeger-Schmidt, tłumaczył Z. R." poprawiono w nagłówku recenzji na „komedia w 3 aktach A. Picarda i V. A. Jaeger-Schmidt, tłumaczyła Z. R.", domyślając się rozsypania składu wiersza

s. 126
Teatry warszawskie na cześć Słowackiego
Teatr Narodowy: „Książę Niezłomny", dramat Calderona de la Barca w tłumaczeniu Juliusza Słowackiego. „Robotnik" 1927, nr 173, 26 VI, s. 3.

Afisz teatralny podawał tytuł: „*Książę Niezłomny*, tragedia Juliusza Słowackiego według Calderona de la Barca"

s. 126—128
„Fernando" — taka forma imienia bohatera dramatu występuje w recenzji

Pod recenzją, po podpisie Karola Irzykowskiego, notatka od redakcji pisma:

Sprawozdania z innych teatrów odkładamy, z braku miejsca, do następnych numerów.

s. 129
Teatr Polski: „Samuel Zborowski", poemat dramatyczny Juliusza Słowackiego. Układ sceniczny [i reżyseria] L. S. Schillera, tekst [wg wydania Artura Górskiego] opracowali W. Horzyca i Schiller, dekoracje i kostiumy Stanisława Śliwińskiego, część muzyczna w układzie Bronisława Rutkowskiego. „Robotnik" 1927, nr 175, 28 VI, s. 2.
s. 130 w. 24
„spirystycznego" poprawiono na „spirytystycznego"
s. 133—134
pozostawiono oboczność „Lucyfer" — „Lucifer"

s. 135
Teatry warszawskie ku czci Słowackiego
Teatr Letni: „Złota Czaszka", niedokończony dramat Juliusza Słowackiego [637]
[*Hołd Juliuszowi Słowackiemu. Teatr Polski na Rynku Starego Miasta: „Ksiądz Marek" (fragment aktu I), „Uspokojenie", „Kordian" (akt III. „Spisek koronacyjny"), „Testament mój"*]. „Robotnik" 1927, nr 176, 29 VI, s. 2.
s. 138 w. 5
„*Wspomnienie*" poprawiono na *Uspokojenie* — pomyłka autorska lub drukarska
s. 139 w. 29—30
„numer «Wiadomości Literackich» poświęcony Słowackiemu", 1927, nr 26, 26 VI; na s. 6 artykuł Irzykowskiego *Element kinowy u Słowackiego* (*Pisma. Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, 1982, s. 441—445)
s. 140 w. 2
„historia Polski ..." — kilka wyrywkowych fragmentów recenzji *Samuela Zborowskiego* pióra Boya, swobodnie cytowanych z „Kuriera Porannego" 1927, pozostawiono bez zmian

s. 141
Teatr Polski: „Panna Flûte", komedia w 4 aktach G. Berra i L. Verneuila, przekład Gustawa Olechowskiego. „Robotnik" 1927, nr 187, 10 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 141 w. 18
„interweniującemu" poprawiono na „interwiewującemu" ze względu na kontekst
s. 142 w. 30—32
powtórzony wiersz: „robi się zgiełk, żo-
na widowni poznają ją różne osoby z rości
męża za romans z tą aktorką" — poprawiono zgodnie z kontekstem na: „robi się zgiełk, żo[na na widowni kompromituje z zazd]rości męża za romans z tą aktorką"
s. 143 w. 4—6
„zidentyfikowanie widowni ze sceną... w *Balwierzu zakochanym* lub w *Tym, co najważniejsze*", zob. recenzję komedii Zygmunta Kaweckiego (*Spiritus flat ubi vult et quomodo vult*, „Skamander" 1922, nr 16) i recenzję sztuki Mikołaja Jewreinowa (*Drożdże aktorskie w cieście życia*, „Republika" 1923, nr 27, 29) w tomie I *Pism teatralnych*, s. 187, 227

s. 144
Teatr Narodowy: „Aktorki", sztuka w 4 aktach Stefana Krzywoszewskiego. „Robotnik" 1927, nr 190, 13 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.
s. 146 w. 11, 13, 23; s. 149 w. 12
„Mieciuszka", „Mieciuszek" poprawiono odpowiednio na „Nieciuszki", „Nieciuszko" — tak nazywa się dziennikarz w *Aktorkach*
s. 146 w. 13
„w *Dramacie Kaliny*", zob. recenzję sztuki Zygmunta Kaweckiego w tomie I *Pism teatralnych*, s. 66 („Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1902, nr 135)

s. 150
Teatr Letni: „Niezwykły seans", sztuka w 3 aktach Bayarda Veillera. „Robotnik" 1927, nr 203, 26 VII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 153 w. 15—16
„z pewnej sztuki Pirandella", zob. recenzję *Tak jest, jak się wam wydaje* w tomie I *Pism teatralnych*, s. 492 („Robotnik" 1926, nr 79)

s. 153 w. 16
rozwiązano skrót „b. oryginalnie"

s. 154
Teatr Narodowy: „Madonna", komedia w 3 aktach Daria Niccodemiego, przekład M. Boni. „Robotnik" 1927, nr 209, 1 VIII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 156 w. 19
„Grubiński w swoich *Kochankach*", zob. artykuł *Z powodu „Kochanków"* w tomie I *Pism teatralnych*, s. 132 („Pro Arte" 1919, z. 6)
s. 156 w. 32
„ona" poprawiono na „on" ze względu na kontekst
s. 156 w. 33
„w znanej u nas *Nauczycielce*", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 337 („Robotnik" 1925, nr 193)
s. 158 w. 9—10
„aby się śmiać byle czego" — poprawiono na „aby się śmiać z byle czego"

s. 159
Teatr Narodowy: „Niewierna", komedia w 3 aktach Roberta Bracco. „Robotnik" 1927, nr 230, 23 VIII, s. 5.
Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.
s. 159 w. 13—14
„w jakiejś farsie ... Engla", zob. recenzję *Przyjaciółki pana ministra* w niniejszym tomie, s. 111
s. 160 w. 12
„*Niewinnej grzesznicy*", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 258 („Robotnik" 1925, nr 81)
s. 160 w. 28
„swego" poprawiono na „owego" ze względu na kontekst

s. 162
Teatr Mały: „Fura słomy", komedia w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego. „Robotnik" 1927, nr 240, 2 IX, s. 3. Sprawozdanie teatralne.
s. 163 w. 35
„*Dramatem Kaliny*", por. s. 638 w *Nocie wydawniczej*

s. 164 w. 14
„np. radcy" poprawiono na „u p. radcy" ze względu na kontekst
s. 164 w. 20
zepsuty fragment, koniec wiersza: „olśnio-"; początek następnego wiersza: „prągowaną skórą rzeczywistości" poprawiono na: „olśniony prągowaną skórą rzeczywistości"
s. 164 w. 28—29
„stworzył ... *Balwierza zakochanego*", por. s. 638 w *Nocie wydawniczej*

s. 166
Teatr Narodowy: „Król Agis", dramat w 3 aktach Juliusza Słowackiego. „Robotnik" 1927, nr 275, 7 X, s. 2; nr 276, 8 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
[640] s. 167 w. 21
„Przykład Szekspira w *Kordianie*" poprawiano na „Przykład Szekspira w *Koriolanie*"
s. 173 w. 1
„normalny" poprawiono na „moralny" ze względu na kontekst
s. 173 w. 10—11
„Ma ona w akcie wygłosić tyradę do wnuka" uzupełniono: „w akcie I", zgodnie z tekstem dramatu; opuszczone miejsce na początku wiersza w czasopiśmie wskazuje na błąd druku

s. 174
Teatr Praski: „Lalka", komedia muzyczna w 4 aktach Maurycego Ordonneau [i Albina Valabrègue], muzyka Edmunda Audrana. „Robotnik" 1927, nr 282, 14 X, s. 5. Sprawozdanie teatralne.
Nazwę Teatr Praski zmieniono ówcześnie na Teatr Odrodzony.

s. 177
Teatr Narodowy: „Pan Damazy", komedia w 4 aktach Józefa Blizińskiego. „Robotnik" 1927, nr 286, 18 X, s. 2.
s. 178 w. 1
„karykatura" poprawiono na „karykaturę" ze względu na kontekst
s. 179 w. 5—6
„*Pana Tadeusza*" poprawiono na „*Pana Damazego*" ze względu na kontekst

s. 182
Teatr Letni: „Radość kochania", sztuka w 4 aktach L. Verneuila, przekład Janiny Poraskiej. „Robotnik" 1927, nr 289, 21 X, s. 2.
s. 182
w nagłówku recenzji poprawiono „Teatr Polski" na „Teatr Letni" jako pomyłkę drukarską lub autorską
s. 186 w. 33
pozostawiono bez zmian „tę rolę nie grała dobrze", zgodnie z częstym stosowaniem przez pisarza biernika przy przeczeniu

s. 188
Teatr Mały: „Koń trojański", komedia w 3 aktach Cypriana Giachetti, przełożyła Franciszka Szyfmanówna. „Robotnik" 1927, nr 307, 8 XI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 188 w. 5, 12, 16; s. 189 w. 15, 20 *[641]*
„Vallarsę", „Vallarsa", „Vallarsy", „Vallarsą", „Vallarsie" poprawiono odpowiednio na „Vallarsa", „Vallars" „Vallarsa", „Vallarsem", „Vallarsowi", zgodnie z tekstem sztuki
s. 189 w. 26—27
„z pewnej ... sztuki Molnara", zob. w niniejszym tomie, s. 37, recenzję sztuki *Jedyny ratunek*

s. 191
Teatr Polski: „Wojna wojnie (Warchoł i Miroluba)", komedia arystofanesowska Adolfa Nowaczyńskiego. „Robotnik" 1927, nr 310, 11 XI, s. 2; nr 311, 12 XI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 194 w. 9
„ukrywszy" poprawiono na „ukrywszy się" ze względu na kontekst
s. 194 w. 12
zdanie uzupełniono pominiętym prawdopodobnie w druku słowem „[nic]"
s. 197 w. 5
skrót „z. r." („zeszłego roku") — rozwiązano
s. 197 w. 27—28
„Grubiński, komentując swojego *Lenina*", zob. recenzję jednoaktówki pod tymże tytułem w tomie I *Pism teatralnych*, s. 182 („Trybuna" 1921, nr 49); zob. także w niniejszym tomie, s. 593, artykuł *Wielbiciel uroku „samej wibracji życia"* („Wiadomości Literackie" 1927, nr 7)

s. 199
Teatr Praski: „Hanusia", dramat w 2 aktach Gerharta Hauptmanna, przekład Marii Konopnickiej. „Robotnik" 1927, nr 314, 15 XI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 199 w. 7
„Hanusia", zob. studium o dramacie w tomie I *Pism teatralnych*, s. 694 („Monitor" 1896, nr 12—14)

s. 202
Teatr Letni: „Nie wywiódł jej w pole", komedia w 3 aktach M. Hennequina i P. Vébera, przekład J. A. Hertza, reżyseria E. Chaberskiego. „Robotnik" 1927, nr 317, 18 XI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 205
„Turandot" w Krakowie. „Wiadomości Literackie" 1927, nr 48, [642] 27 XI, s. 3.
s. 207 w. 11
„zapowiada wciąż się bunt" poprawiono na „zapowiada wciąż bunt" jako oczywisty błąd druku
s. 208 w. 8—9
„typ nie znanego" poprawiono na „typu nie znanego" ze względu na kontekst

s. 209
Teatr Narodowy: „Dziady" Mickiewicza. „Robotnik" 1927, nr 332, 3 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 210 w. 9—10
„Pisałem o tym z okazji wystawienia *Hanusi*", zob. s. 201 w niniejszym tomie
s. 211 w. 9—10
„nie zadawala się" poprawiono na „nie zadawala" ze względu na kontekst

s. 212
Teatr Praski: „Legenda" Wyspiańskiego. „Robotnik" 1927, nr 332, 3 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 212 w. 9—10
„od pierwszego przedstawienia ... we Lwowie w r. 1904" — w rzeczywistości odbyło się ono w 1905 r.

s. 216
Teatr Mały: „Ósma żona Sinobrodego", komedia w 4 aktach Savoira. „Robotnik" 1927, nr 335, 6 XII, s. 5. Teatr i muzyka.
Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.

s. 218
Teatr Polski: „Aby żyć!" komedia w 3 aktach Kazimierza Wroczyńskiego. „Robotnik" 1927, nr 339, 10 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 218 w. 7
„*Uśmiech losu* Perzyńskiego", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 666 („Robotnik" 1926, nr 348)
s. 218 w. 9—11
„Wroczyński ... w ... *Dziejach salonu*" — recenzja komedii (*Ze studiów chemicznych. Tendencja w sztuce. Paskarze i pyskacze*, „Trybuna" 1921, nr 43) jest fragmentem dużego cyklu artykułów Karola Irzykowskiego na temat badania — jak to określił autor — „chemii całej współczesnej Polski", publikowanego w latach 1918—1921 w „Maskach" i „Trybunie" jako *Studia z zakresu chemii organicznej Galicji, Studia chemiczne, Ze studiów chemicznych*. Cykl ten będzie opublikowany w *Pismach rozproszonych*. [643]
s. 219 w. 12—13
„z *Tego, co najważniejsze* Jewreinowa", por. s. 638 w *Nocie wydawniczej*
s. 222 w. 8
„komunizm" poprawiono na „komizm" ze względu na sens

s. 223
Teatr Letni: „Fenomenalna umowa", komedia w 3 aktach Larry Johnsona, przekład Andrzeja Marka, reżyseria E. Chaberskiego. „Robotnik" 1927, nr 343, 14 XII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.
Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.
s. 224 w. 4—5
„w Teatrze Małym. W. Grubińskiego *Lampa Aladyna*?" — spis repertuarowy Teatru Małego nie uwidocznia wznowienia komedii wystawionej w Teatrze Polskim 13 XII 1923 i recenzowanej przez Karola Irzykowskiego, zob. s. 242 w tomie I *Pism teatralnych* (*Apoteoza lekkomyślności*, „Ekran i Scena" 1924, nr 2)

s. 226
Teatr Narodowy: „Lekarz miłości", komedia w 3 aktach Włodzimierza Perzyńskiego. „Robotnik" 1927, nr 356, 29 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 228 w. 32—33
w zdaniu: „jest to właściwie wdówka a na imię Marta" poprawiono: „..., ma na imię Marta"
s. 229 w. 25—28
„z okazji rzekomego niepowodzenia *Aby żyć!* Wroczyńskiego autorzy z ZAD ... wszczęli ... alarm", zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 218

s. 232
Teatr Letni: „Szkoła wdzięku", komedia w 3 aktach Alice Duer Miller i Roberta Milton, przekład E. Chaberskiego. „Robotnik" 1928, nr 4, 4 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
[644]

Pod recenzją znajduje się następująca notatka:

Sprostowanie omyłki druku. W moim artykule *Komiczne widmo* (w nrze noworocznym) w zdaniu 3-cim ma być: „w imię irracjonalnego i pełnego niespodzianek życia".

Czytelniczce moich recenzji dziękuję serdecznie za materiał, który odpowiednio wyzyskam.

Artykuł *Komiczne widmo. (Z rozważań społeczno-moralnych)*, „Robotnik" 1928, nr 1, 1 I, s. 4; nr 4, 4 I, s. 2, zapoczątkował w piśmie dyskusję *Literatura a socjalizm* — artykuł będzie opublikowany w *Pismach rozproszonych.*

s. 235
Teatr Polski: „Moralność pani Dulskiej", tragikomedia kołtuńska w 3 aktach Gabrieli Zapolskiej. „Robotnik" 1928, nr 6, 6 I, s. 3; nr 8, 8 I, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 243
Teatr Letni: „Serce matki [albo Tomcio Paluch]", obraz w 5 aktach Henryka Zbierzchowskiego. „Robotnik" 1928, nr 9, 9 I, s. 3. Teatr i muzyka.

s. 245
Jubileusz Mieczysława Frenkla. „Robotnik" 1928, nr 19, 19 I, s. 3.
Felieton podpisany kryptonimem: K. I.

Jubileusz 50-lecia pracy aktorskiej odbył się w Teatrze Wielkim 17 I 1928.

s. 247
Teatr Praski: „Niezwykłe przygody pana Scroodge", według powieści Karola Dickensa opracował Wiktor Brumer. „Robotnik" 1928, nr 22, 22 I, s. 6. Sprawozdanie teatralne.
s. 247 w. 18—19
„mieliśmy ... takie dwa eksperymenty: z *Różą* i *Dziejami grzechu* Żeromskiego", zob. recenzje w tomie I *Pism teatralnych*, s. 482 i 618 („Robotnik" 1926, nr 66; nr 291, 292)

s. 250 [645]
Teatr Sensacji: „Nieuchwytny", sztuka Edgara Wallace'a w 4 aktach (6 odsłonach). „Robotnik" 1928, nr 25, 25 I, s. 4. Sprawozdanie teatralne.
Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.
s. 250 w. 20—22
„ambaras ... ze sztuką ... w Teatrze Małym", zob. w tomie I *Pism teatralnych*, s. 492, recenzję z *Tak jest, jak się wam wydaje* Pirandella („Robotnik" 1926, nr 79)

s. 252
Teatr Polski: „Juliusz Cezar", tragedia Williama Szekspira, przekład Adama Pajgerta, reżyseria L. S. Schillera, dekoracje i kostiumy Karola Frycza, muzyka Jana Maklakiewicza. „Robotnik" 1928, nr 26, 26 I, s. 2.
s. 254 w. 30—32
„p. Schiller zrobił ... jak w *Róży* Żeromskiego", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 482
s. 255 w. 23
„udał się p. Schillerowi w *Nie-Boskiej*", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 556 („Robotnik" 1926, nr 163, 164)
s. 256 w. 23—27, 30—31; s. 257 w. 1—5
„Hegla *Filozofia historii*" — *Wykłady o filozofii dziejów* Hegla cytuje Irzykowski prawdopodobnie we własnym przekładzie

s. 258
Teatr Mały: „Powrót do grzechu", komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego. „Robotnik" 1928, nr 34, 3 II, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 263
Teatr Letni: „Nie ożenię się!" komedia w 3 aktach Beli Szenesa, przekład E. Chaberskiego, reżyser: E. Chaberski, dekoracje A. Aleksandrowicza. „Robotnik" 1928, nr 36, 5 II, s. 4. Sprawozdanie teatralne.
s. 263 w. 1—2
„Związek Autorów Dramatycznych ... wydał protest", zob. na ten temat w niniejszym tomie, s. 229—230, w recenzji z *Lekarza miłości* Włodzimierza Perzyńskiego

[646] s. 268
Teatr Narodowy: „Romans florencki", sztuka romantyczna w 5 aktach Stefana Kiedrzyńskiego. „Robotnik" 1928, nr 41, 10 II, s. 3. Sprawozdanie teatralne.
s. 268 w. 2
„w Teatrze Polskim" poprawiono na „w Teatrze Małym", zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 258
s. 273 w. 18—21
niedokładne cytaty z *Romansu florenckiego* pozostawiono bez zmian

s. 274
Teatr Polski: „Człowiek i nadczłowiek", komedia w 4 aktach G. B. Shawa, przekład F. Sobieniowskiego, reżyser: L. Schiller. „Robotnik" 1928, nr 57, 26 II, s. 3. Sprawozdanie teatralne.
s. 276—278
swobodnie cytowane fragmenty z *Człowieka i nadczłowieka* pozostawiono w wersji Irzykowskiego
s. 277 w. 27
„przyszłych" poprawiono na „wszystkich" jako ewidentny błąd zecerski

s. 280
Teatr Narodowy: „Walka" [(Pierwsze dni grudniowe 1830 r.)], dramat w 7 obrazach Stefana Krzywoszewskiego. Reżyseria E. Cha-

berskiego, dekoracje W. Drabika. „Robotnik" 1928, nr 74, 14 III, s. 2; nr 75, 15 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 280—281

w cytacie z *Maurycego Mochnackiego* Artura Śliwińskiego zachowano jedyną nieścisłość: „dżentelmen" zamiast „gentleman" (wyd. 1910, 1921)

s. 282 w. 13—14

wiersz: „kalczy zdania, odrębno ideuje od drugiego" poprawiono wg *Sprostowania błędów drukarskich* umieszczonego pod recenzją:

W poprzednim felietonie, szpalta druga, wiersz 13 od końca ma brzmieć: „kaleczy zdania, odrębuje jedno od drugiego".
Szpalta czwarta, wiersz 4 od góry: zamiast „redakcji" ma być „redukcji".

s. 283 w. 17—20

rozsypany skład (powtórzony wiersz):

1) „wtedy, gdy się rodziła wśród starć wątpliwo-" *[647]*
2) „zamkniętym, nieodwołalnym, tak, jak"
3) „ści rozczarowań."
4) „Dziś jest już czymś zamkniętym, nie-"
5) „odwołalnym, tak jak przebieg i wynik"

poprawiono:

1) „wtedy, gdy się rodziła wśród starć, wątpliwo-"
2) (powtórzony wiersz pominięto)
3) „ści, rozczarowań."
4) i 5) wiersze pozostawiono jw.

s. 284 w. 1

„redakcji" poprawiono na „redukcji", zgodnie z wyżej cytowanym *Sprostowaniem błędów drukarskich*

s. 287 w. 5—13

niedokładny cytat z *Maurycego Mochnackiego* Jana Kucharzewskiego (1910) pozostawiono w wersji Irzykowskiego

s. 292 w. 11—15

w zdaniu „Toteż uwagi śmiałka ... który ... zaczerpnął" wprowadzono ze względu na sens tryb przypuszczający dodając cząstkę „by" — „który by ... zaczerpnął"

s. 293

Teatr Polski: „Don Kiszot", fantazja dramatyczna Stanisława Mi-

łaszewskiego, według Cerwantesa, 4 akty, 11 odsłon. „Robotnik" 1928, nr 97, 5 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 293 w. 17
zachowano pisownię „Sanczo Pansa" zamiast „Sancho Pansa"

s. 294 w. 19; s. 415 w. 8
„*Pan Podfilipski*" — tak dwukrotnie skraca autor tytuł powieści Weyssenhoffa (*Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*)

s. 297 w. 23
pozostawiono bez zmian tytuł powieści Ignacego Nikorowicza „*Kiszocki*" zamiast „*Jan Kiszocki*"

s. 299
Teatr Letni: „Panna z dobrego domu", krotochwila w 3 aktach Wincentego Rapackiego (syna). „Robotnik" 1928, nr 101, 11 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

[648]

s. 300 w. 4
„które" poprawiono na „których" ze względu na kontekst

s. 300 w. 7—12
„*Nie ożenię się!* ... W recenzyjce z owej komedii rozważyłem...", zob. recenzję komedii Beli Szenesa w niniejszym tomie, s. 263

s. 302
Teatr Narodowy: „Wielki człowiek do małych interesów", komedia w 5 aktach Aleksandra Fredry. „Robotnik" 1928, nr 101, 11 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 302 w. 13
„w *Koroniarzu z Galicji*" poprawiono na „w *Koroniarzu w Galicji*"

s. 303 w. 16
„kontakt" poprawiono na „kontrast" ze względu na sens

s. 304
Teatr Narodowy: „Budowniczy Solness", sztuka w 3 aktach Henryka Ibsena. „Robotnik" 1928, nr 122, 2 V, s. 3. Felieton teatralny.

s. 304 w. 1
„Setną rocznicę urodzin Ibsena", zob. w niniejszym tomie, s. 606, artykuł *O Ibsenie, bojowniku prawdy* („Robotnik" 1928, nr 83)

s. 307
Teatr Mały: „Pociąg–widmo", komedia w 3 aktach Arnolda Ridleya,

przekład Niny Niovilli. „Robotnik" 1928, nr 122, 2 V, s. 3. Felieton teatralny.

s. 309

Teatr Polski: „Zielony frak", komedia w 4 aktach G. A. Caillaveta i R. de Flersa, przekład Jana Lechonia. „Robotnik" 1928, nr 128, 8 V, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

Pod nagłówkiem recenzji notatka:

Recenzję Karola Irzykowskiego, z powodu nawału materiału, musieliśmy odłożyć do numeru dzisiejszego. Red.

s. 310 w. 16—17

poprawiono błąd druku: „; niby to dowcipny kuzynek. Kpi sobie" na „...kuzynek kpi sobie"

s. 310 w. 20

„załóżmy tedy i ze siebie" poprawiono na „załóżmy tedy i u siebie" ze względu na kontekst

[649]

s. 313

Teatr Scena Nowa pod kierownictwem J. Kochanowicza i E. Wiercińskiego (w gmachu Związku Zawodowego Kolejarzy): Felicji Kruszewskiej „Sen", obrazów siedem. „Robotnik" 1928, nr 139, 19 V, s. 2; nr 142, 22 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 313 w. 7—8

powtarzający się błąd, nazwisko autora *Ulicy Dziwnej* — „Czyżewski", poprawiono na „Czyżowski", pozostawiono natomiast przekręcony dwukrotnie tytuł: „*Dziwna ulica*"; „podobna jest do *Dziwnej ulicy* Czyżowskiego", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 213—214 (*Teatr Miejski im. J. Słowackiego i Bagatela*, „Przegląd Warszawski" 1922, nr 12)

s. 317 w. 23—24

„liryki Kruszewskiej; tomiki *Stąd—dotąd* wydany w Wilnie zawiera bardzo ładne i świeże utwory" poprawiono na: „liryki Kruszewskiej; tomiki *Stąd—dotąd*, wydane w Wilnie, zawierają..." — wydano trzy tomiki

s. 322

Teatr Narodowy: „Zaręczyny aktorki", komedia w 2 aktach Józefa Korzeniowskiego. — „Majster i czeladnik", komedia w 2 aktach Jó-

zefa Korzeniowskiego. „Robotnik" 1928, nr 142, 22 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 322 w. 13

„Kurnak" poprawiono na „Kurnakowicz"

s. 323

Teatr Letni: „Kredowe koło", poemat dramatyczny w 5 aktach według chińskiej legendy Klabunda, przekład M. Szwarcówny, partie liryczne i sceny poetyckie przełożył Józef Jedlicz. Dekoracje i kostiumy W. Drabika, reżyser: dyr. E. Chaberski, muzyka Schefflera. „Robotnik" 1928, nr 149, 30 V, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 323 w. 2—3, 19

„Widzieliśmy już chiński *Żółty kaftan*, ale ominęła nas *Turandot*" — omyłka, najpewniej nie chodzi o chińską operetkę Franza Lehára
[650] pt. *Żółty kaftan* (graną zresztą w 1923 r. w Warszawie), lecz o *Złoty płaszcz*, fantastyczne widowisko chińskie, podług George'a Hazeltona i Josepha H. Benrima, opracowane przez Antoniego Słonimskiego, wystawione w 1925 r. w Teatrze im. Bogusławskiego w inscenizacji Leona Schillera; zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 287 („Robotnik" 1925, nr 127); *Turandot, księżniczkę chińską* Carla Gozziego wystawiono w 1927 r. w Krakowie w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego w reżyserii Zygmunta Nowakowskiego; zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 205

s. 324 w. 28—29

„który by się... nie mógł się ostać" — pominięto pierwsze „się" jako omyłkę druku

s. 327

Teatr Mały: „Oto kobieta!" komedia w 3 aktach W. S. Maughama, przekład Feliksa Tretera. „Robotnik" 1928, nr 162, 12 VI, s. 6. Sprawozdanie teatralne.

s. 329 w. 6—7

zachowano bez zmian formy „Scribego" i „Sardou'a", por. s. 630 i 633 *Noty wydawniczej*

s. 331

Teatr Polski: „Broadway", sztuka w 3 aktach Ph. Dunninga i G. Abbota, przekład J. B. Rychlińskiego. Reżyseria [adaptacja

i muzyka] L. S. Schillera, dekoracje St. Śliwińskiego, piosenki J. Maklakiewicza, choreografia Tacjanny Wysockiej, kostiumy Stefana Norblina, teksty piosenek J. Hema i Tolla, jazz Rajznera. „Robotnik" 1928, nr 162, 12 VI, s. 6. Sprawozdanie teatralne.

s. 333
Teatr Narodowy: „Ognie sztuczne", komedia w 3 aktach L. Chiarellego, przekład z włoskiego [Zofii Jachimeckiej]. „Robotnik" 1928, nr 177, 27 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 334 w. 19—20, 23
„Montgomery'ego *Tajemnica powodzenia* ... Moja recenzja z tej sztuki...", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 649 („Robotnik" 1926, nr 327, 28 XI)
s. 335 w. 15—16
„Podniosłem wtedy inteligentne podawanie tekstu", zob. w niniejszym tomie w recenzji z *Człowieka i nadczłowieka* Bernarda Shaw, s. 279 [651]
s. 335 w. 28—29
„omawiałem tę specjalność mistrza Kamińskiego", zob. uzupełnienie recenzji z *Bajki* Artura Schnitzlera [*Jak grał Kamiński*] w tomie I *Pism teatralnych*, s. 55 („Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1901, nr 267); zob. też w recenzji z *Pana Damazego* Józefa Blizińskiego, a także w artykule pt. *Realizm i patos w grze Kamińskiego*, s. 180—181 i 355 w tomie niniejszym.

s. 337
Teatr Letni: „Sekretarka pana prezesa", krotochwila w 3 aktach Fodora, z niemieckiego. „Robotnik" 1928, nr 177, 27 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 339
Teatr Narodowy: „Szczęście Frania", sztuka w 3 aktach Włodzimierza Perzyńskiego. „Robotnik" 1928, nr 200, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 342
Teatr Mały: „Prawdziwa miłość", komedia w 3 aktach Roberta Bracco (z włoskiego). „Robotnik" 1928, nr 203, 22 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 345
Teatr Polski: „Tamten", dramat w 5 aktach Gabrieli Zapolskiej. „Robotnik" 1928, nr 246, 3 IX, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 345 w. 9—10
„w przeróbce Bernarda Szarlitta pt. *Cytadela warszawska*" — właśc. *Die Warschauer Zitadelle*
s. 345 w. 22; s. 348 w. 10
„*Róża*" — zob. recenzję dramatu w I tomie *Pism teatralnych*, s. 482
s. 347 w. 13, 27, 32
„Striekłow" poprawiono zgodnie z egzemplarzem teatralnym na „Strełkow" (wyd. książkowe, 1899, 1902 — Strełkoff)
s. 348 w. 3
„z którą ją" poprawiono na „z którą się" zgodnie z kontekstem
[652] s. 348 w. 34—35
„Natołkowska" poprawiono na „Matałkowska", zgodnie z tekstem dramatu

s. 351
Realizm i patos w grze Kamińskiego. „Wiadomości Literackie" 1928, nr 39, 23 IX, s. 3.

Jest to drugi tekst Karola Irzykowskiego poświęcony Kazimierzowi Kamińskiemu w roku jego śmierci. Pierwszy, pt. *Pamięci Kazimierza Kamińskiego. Jak grał Kamiński* („Robotnik" 1928, nr 259, 16 IX), był znacznie skróconym i poprawionym stylistycznie przedrukiem nie podpisanego artykułu z 1901 r. („Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" nr 267, 19 XI), omawiającego grę Kamińskiego w *Bajce* Schnitzlera. Artykuł przesłał Irzykowski redakcji „Robotnika" jako nadal aktualną swoją ówczesną entuzjastyczną opinię o aktorze. Zob. s. 55 i 812—814 w I tomie *Pism teatralnych.*
s. 352 w. 35
„konturów" poprawiono na „koturnów" zgodnie z sensem
s. 353 w. 11
„dawnemu pięknemu" poprawiono na „dawnemu pięknu", zgodnie z sensem i z wypowiedzią Stanisława Przybyszewskiego na przedstawieniu *Mściciela* (11 III 1927) o zdolności odczucia „starego piękna", cytowaną przez Irzykowskiego w recenzji, zob. s. 49 w niniejszym tomie

s. 358
Teatr Polski: „Przedmieście (Periferie)", dramat Franciszka Langera, 3 akty — scen 18. Przekład z czeskiego A. B. Dostala, prolog, interludia i piosenki B. Wita; muzyka J. Maklakiewicza, dekoracje St. Śliwińskiego; reżyser: L. S. Schiller. „Robotnik" 1928, nr 288, 16 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 358 w. 4
„Łatwiej przejść wielbłądowi...", zob. recenzję w I tomie *Pism teatralnych*, s. 514 („Robotnik" 1926, nr 108)
s. 358 w. 21
„noc" poprawiono na „moc"

s. 364
Teatr Letni: „Premiowana piękność", krotochwila w 3 aktach Władysława Jastrzębca-Zalewskiego. „Robotnik" 1928, nr 292, 19 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne. [653]

s. 366
Teatr Mały: „Słomiani wdowcy", komedia w 3 aktach A. Hopwooda, przekład J. Fr. Gawlikowskiego. „Robotnik" 1928, nr 300, 24 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 368
Teatr Narodowy: „Pan Jowialski", komedia w 4 aktach Aleksandra Fredry. „Robotnik" 1928, nr 310, 3 XI, s. 6. Sprawozdanie teatralne.

s. 372
Ateneum (teatr w gmachu ZZK): „Śluby", dramat w 7 odsłonach Artura Górskiego. „Robotnik" 1928, nr 317, 9 XI, s. 2.
s. 376 w. 12
„przewstawienie" poprawiono na „przeciwstawienie" ze względu na kontekst
s. 376 w. 23—27
cytowane kwestie poszczególnych osób dramatu, bliskie oryginału, pozostawiono w wersji Irzykowskiego
s. 377 w. 4
„Adam G.-Siedlecki" poprawiono na „Adam Grzymała-Siedlecki"

s. 379
Teatr Mały: „Murzyn warszawski", komedia w 3 aktach Antoniego Słonimskiego. „Robotnik" 1928, nr 340, 2 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 382 w. 29—35
autor cytuje bardzo niedokładnie kwestie Hertmańskiego
s. 383 w. 1—2
pozostawiono bez zmian „Słonimskiego ... *Podróży na Wschód*" zamiast „*Drogi na Wschód*"

s. 385
Teatr Narodowy: „Lelewel", dramat w 5 aktach Stanisława Wyspiańskiego. „Robotnik" 1928, nr 342, 4 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

[654]

s. 388
Teatr Polski: „Ostatnia nowość", komedia w 4 aktach Bourdeta, przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego. „Robotnik" 1928, nr 342, 4 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 391 w. 15—16
„napadłem ... (w artykule *Lizanie szabli ułańskiej*)", zob. artykuł w I tomie *Pism teatralnych*, s. 219 („Skamander" 1922, z. 25/26)

s. 393
Teatr Ateneum: „Kwadratura koła", komedia–satyra w 3 aktach W. Katajewa, przekład H. Pilichowskiej. „Robotnik" 1928, nr 348, 11 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 395 w. 4
„reżime" poprawiono na „reżim"
s. 395 w. 10
skrót „nap." („na przykład") — rozwiązano
s. 398 w. 11
„skieczowa" poprawiono na „skeczowa"

s. 399
Teatr Letni: „Kokoty z towarzystwa", komedia w 3 aktach Fr. Lonsdale, przekład J. B. Rychlińskiego. „Robotnik" 1928, nr 352, 16 XII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 403
Teatr Narodowy: „Spoczynek dnia siódmego" Pawła Claudela, przekład Stefana Godlewskiego. Reżyseria W. Radulskiego, dekoracje i kostiumy W. Drabika, muzyka H. Gadomskiego i R. Palestra. „Robotnik" 1928, nr 356, 19 XII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 408
Teatr Nowy: „Kostium Arlekina", sztuka w 3 aktach Andrzeja Rybickiego. „Robotnik" 1928, 22 XII, s. 2—3. Sprawozdanie teatralne.
s. 412 w. 6
„rewelacje" poprawiono na „relacje"
s. 412 w. 20
„widzami" poprawiono na „widmami" ze względu na kontekst

s. 415
Teatr Narodowy: „Brat marnotrawny", komedia w 3 aktach Oskara Wilde'a, tłumaczył B. Gorczyński. „Robotnik" 1929, nr 4, 4 I, s. 5. Sprawozdanie teatralne. [655]

s. 417
Teatr Polski: „Włamanie", sztuka w 3 aktach Adama Grzymały-Siedleckiego. „Robotnik" 1929, nr 10, 9 I, s. 5. Sprawozdanie teatralne.
s. 417 w. 9
„Złodziej z towarzystwa" — ocalałe w warszawskim Muzeum Teatralnym egzemplarze sztuki Iwaszkiewicza noszą tytuł *Złodziej idealny* (prwdr. „Dialog" 1980, nr 4)
s. 417 w. 11
„[...]," — zatarty druk, być może jedno pięcioliterowe słowo
s. 417 w. 12
poprawiono błąd druku „Amciser" na „Ameisen" — por. s. 592 w. 5—17 w I tomie *Pism teatralnych*
s. 418 w. 29
„zdolnością" poprawiono na „zdolności" ze względu na kontekst

s. 423
Teatr Ateneum: „Złamana drabina", komedia w 3 aktach Jerzego Berra i Pawła Gavaulta, przekład Z. T. Rittnerowej. „Robotnik" 1929, nr 18, 18 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 426
Teatr Polski: „Cudowny pierścień", bajka w 4 obrazach z prologiem Janusza Warneckiego. „Robotnik" 1929, nr 18, 18 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

Recenzje ze *Złamanej drabiny* Jerzego Berra i Pawła Gavaulta oraz z *Cudownego pierścienia* Janusza Warneckiego, drukowane razem w tym samym numerze pisma, podpisane są kryptonimem „K. J." (tak!)

s. 428
Teatr Nowy: „Adwokat i róże", komedia w 3 aktach Jerzego Szaniawskiego. „Robotnik" 1929, nr 24, 24 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

[656] s. 433
Teatr Polski: „Dwaj panowie B", komedia w 3 aktach Mariana Hemara, reżyseria K. Borowskiego, dekoracje K. Frycza. „Robotnik" 1929, nr 46, 16 II, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 434 w. 27
„*Ostatnia nowość*", zob. recenzję komedii Edouarda Bourdeta w niniejszym tomie, s. 388

s. 437
Teatr Narodowy: „Fantazy [czyli Nowa Dejanira]", dramat Juliusza Słowackiego. „Robotnik" 1929, nr 47, 17 II, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 440
Teatr Ateneum: „Oberżystka", komedia w 3 aktach (4 odsłonach) Karola Goldoniego, przekład L. Staffa. „Robotnik" 1929, nr 47, 17 II, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 440 w. 10—11
„Widziałem, jaką szopę robiono z *Turandota* Gozziego", zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 205

s. 443
Teatr Mały: „Miłość bez grosza", komedia w 3 aktach Stefana Kie-

drzyńskiego. „Robotnik" 1929, nr 56, 26 II, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 445 w. 29—31

„Pisałem już o tym ... z okazji jakiejś naftowej sztuki Wroczyńskiego", zob. w niniejszym tomie, s. 218, recenzję z *Aby żyć!*

s. 447 w. 7

„zrobić" poprawiono na „zrobił" ze względu na kontekst

s. 447 w. 15

„p. Siedlecki w swej ostatniej sztuce", zob. w niniejszym tomie, s. 417, recenzję z *Włamania*

s. 449

Teatr Narodowy: „Król Stefan Batory", dramat w 8 odsłonach Stanisława Szpotańskiego. „Robotnik" 1929, nr 85, 27 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne. [657]

s. 450 w. 19

„w tym *Batorym*" poprawiono na „w tym Batorym" ze względu na kontekst

s. 451 w. 30—31

„dramat Słowackiego o Zborowskim...", zob. w niniejszym tomie, s. 129, recenzję z *Samuela Zborowskiego*

s. 452 w. 27—28

„w *Wilkach* Rollanda", zob. recenzję („Robotnik" 1929, nr 82), którą Karol Irzykowski pod tytułem *Człowiek „niecierpliwiący" Boya* przedrukował w *Beniaminku*, 1933 (*Pisma. Walka o treść. Beniaminek*, 1976, s. 462—467, 558)

s. 453 w. 28—29

pozostawiono bez zmian tytuł baśni scenicznej Macieja Szukiewicza „*Popielnik*" zamiast *Popieluch* — błąd autorski lub drukarski, wynikający prawdopodobnie ze złego odczytania rękopisu

s. 454

Teatr Polski: „Samuel Zborowski", dramat Ferdynanda Goetla, nagrodzony na konkursie krakowskim, w 8 odsłonach. Reżyseria L. Schillera, dekoracje i kostiumy K. Frycza. „Robotnik" 1929, nr 94, 7 IV, s. 2; nr 96, 9 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 454
„*Samuel Zborowski*, dramat ... nagrodzony" na konkursie dramatycznym Teatru Miejskiego im. J. Słowackiego drugą nagrodą ex aequo z *Wiosną narodów* Adolfa Nowaczyńskiego, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 505, oraz na s. 537, passus w recenzji z *Niespodzianki* Karola H. Rostworowskiego, która uzyskała nagrodę pierwszą

s. 458 w. 5—6
„w swoim *Zborowskim* Słowacki", zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 129

s. 463
Teatr Ateneum: „Oj, młody, młody!" komedia w czterech aktach Jana Aleksandra hr. Fredry. [Placówka Żywego Słowa] Reżyseria J. Kochanowicza, dekoracje J. Golusa. „Robotnik" 1929, nr 115, 25 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

[658]

s. 467
Teatr Letni: „Zakład o miłość", komedia w 3 aktach Gustawa Beylina. „Robotnik" 1929, nr 118, 28 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 472
Teatr Narodowy: „Radziwiłł Panie Kochanku", komedia w 3 aktach Józefa Ignacego Kraszewskiego. Dekoracje W. Drabika, reżyseria E. Chaberskiego. „Robotnik" 1929, nr 127, 7 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 474
Teatr Polski: „Opera za trzy grosze" („The Beggar's Opera"), widowisko z muzyką w 8 obrazach z prologiem Johna Gaya (1728). Układ sceniczny B. Brechta, muzyka K. Weilla. Przekład O. Winbruna (proza) i Władysława Broniewskiego (pieśni i wiersze). Inscenizacja i reżyseria Leona Schillera. Kierownictwo muzyczne G. Fitelberga. Dekoracje St. Śliwińskiego. Dyrygent chóru: Dagoberto Polzinetti. Film: Leon Tristan (reżyser) i Leonard Zawisławski (operator). „Robotnik" 1929, nr 129 (po konfiskacie nakład drugi; na pierwszej stronie pisma — nr 130, na następnych — 129), czwartek 9 V, s. 2; nr 131, piątek 10 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 477 w. 21
„Szekspir" poprawiono na „Schiller" jako oczywistą omyłkę druku
s. 476 w. 27—29
„Żółty kaftan...", operetka Franza Lehára, wymieniona na początku szeregu utworów dramatycznych będących przykładem „epickości teatralnej" — zapewne omyłka; chodzi prawdopodobnie o *Złoty płaszcz*, fantastyczne widowisko chińskie, opracowane przez Antoniego Słonimskiego wg George'a Hazeltona i Josepha H. Benrima w Teatrze im. Bogusławskiego w 1925 r., w inscenizacji Leona Schillera; pozostałe sztuki w reżyserii Schillera, z wyjątkiem *Kredowego koła* (reż. Emila Chaberskiego) i *Turandot* (reż. Zygmunta Nowakowskiego); zob. recenzję *Złotego płaszcza*, s. 287 w I tomie *Pism teatralnych*, następne w niniejszym tomie: *Kredowe koło* Klabunda, 1928, s. 323; *Wojna wojnie* Adolfa Nowaczyńskiego, 1927, s. 191; *Broadway* Philipa Dunninga i George'a Abbota, 1928, s. 331; *Miasto* — właściwie *Przedmieście* Františka Langera, 1928, s. 358; *Turandot* Carla Gozziego, 1927, s. 205; zob. także w recenzji *Kredowego koła* (s. 323 w niniejszym tomie) dwukrotnie, najpewniej również omyłkowo, wymieniony tytuł *Żółty kaftan* zamiast *Złoty płaszcz* [659]
s. 478 w. 18—19
„Jak sobie wyobrażam sztukę opartą o socjalizm, o tym pisałem zeszłego roku w «Robotniku» osobno" — krótsze lub dłuższe uwagi na ten temat są rozrzucone w recenzjach i artykułach, m.in. w przedrukowanej w *Beniaminku* (1933) recenzji z *Wilków* Romain Rollanda i w artykule *O Ibsenie, bojowniku prawdy*. Pierwszy tekst („Robotnik" 1929, nr 82) w: *Pisma. Walka o treść. Beniaminek*, s. 462—467; drugi — z „Robotnika" 1928, nr 83, w niniejszym tomie, s. 606.

Natomiast wskazówka Karola Irzykowskiego o osobnej zeszłorocznej wypowiedzi może dotyczyć artykułu z „Robotnika" 1928, nr 71, pt. *Literatura a socjalizm*, przedrukowanego w *Słoniu wśród porcelany* (1934); *Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, s. 319—333.
s. 478 w. 19
rozwiązano skrót „z. r." („zeszłego roku")

s. 480
Teatr Polski: „Rozum i głupstwo", komedia w 3 aktach Włodzimie-

rza Perzyńskiego. „Robotnik" 1929, nr 143, 22 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 483 w. 29
„Ale w końcu ... wygrywa kampanię" — w miejsce wielokropka wprowadzono słowo „[panna]" ze względu na kontekst
s. 484 w. 10—11
„(z okazji komedii Beylina) stwierdziłem", zob. recenzję *Zakładu o miłość* w niniejszym tomie, s. 467

s. 485
Teatr Ateneum: „W noc lipcową", sztuka w 3 aktach Bolesława Gorczyńskiego. Reżyseria zespołowa, dekoracje J. Golusa. „Robotnik" 1929, nr 144, 21 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 485 w. 10
[660] „na sławnym konkursie im. Sienkiewicza z r. 1903..." — z plonu konkursowego sztuk nagrodzonych Karol Irzykowski, ówcześnie lwowianin i recenzent teatralny „Przeglądu Politycznego, Społecznego i Literackiego", mógł widzieć premiery *Maszyny* Tadeusza Rittnera i *W noc lipcową* Bolesława Gorczyńskiego w lwowskim Teatrze Miejskim za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego w 1903 r.; *Mocarza* Stanisława Brzozowskiego wystawiono w Teatrze Rozmaitości w Warszawie, a *Sprawę Kępiny* Edwarda Grabowieckiego (II nagroda) w łódzkim Teatrze Wielkim w tym samym roku

s. 488
Teatr Polski: „Ładna historia", komedia Flersa i Caillaveta [i Sydora Reya]. Jubileusz Zofii Czaplińskiej. „Robotnik" 1929, nr 152, 1 VI, s. 3. Sprawozdanie teatralne.
s. 490 w. 16
rozwiązano skrót „Dep. Sztuki" („Departamentu Sztuki")
s. 490 w. 16—17
„Jastrzembowskiego" poprawiono na „Jastrzębowskiego", tak nazywał się dyrektor Departamentu Sztuki

s. 491
Teatr Letni: „W czepku urodzony", krotochwila w 3 aktach Wincentego Rapackiego (syna). „Robotnik" 1929, nr 156, 3 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 493 w. 1
„Langewica" poprawiono na „Lengevicia" zgodnie z tekstem sztuki

s. 494
Teatr Polski: „Wielki kram", komedia polityczna w 3 aktach Bernarda Shawa, przekład Floriana Sobieniowskiego, reżyseria Karola Borowskiego, dekoracje Karola Frycza. „Robotnik" 1929, nr 170, 18 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 498 w. 1
pozostawiono bez zmian formę „o Shawie"

s. 500
Teatr Ateneum: „Powsinogi beskidzkie", ballady Emila Zegadłowicza, inscenizowane [i reżyserowane] przez A. Piekarskiego, w wykonaniu Placówki Żywego Słowa, z Ireną Solską w roli opowiadającej. Dekoracje i kostiumy Jana Golusa. „Robotnik" 1929, nr 171, 19 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne. [661]
s. 502 w. 24
„sztuczne, forsowanie" poprawiono na „sztuczne, forsowane", ze względu na sens zdania
s. 502 w. 27—30
„Schiller w inscenizacji *Dziejów grzechu* ... inscenizując *Różę*", por. s. 645 w *Nocie wydawniczej*

s. 505
Teatr Narodowy: „Wiosna narodów (W cichym zakątku)", komedia historyczna w 4 aktach Adolfa Nowaczyńskiego. „Robotnik" 1929, nr 239, 25 VIII, s. 2; nr 241, 27 VIII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 507 w. 1
„Sztuka Nowaczyńskiego ... nagrodzona" drugą nagrodą ex aequo z *Samuelem Zborowskim* Ferdynanda Goetla, zob. s. 658 w *Nocie wydawniczej* oraz s. 537 niniejszego tomu, w recenzji z *Niespodzianki* Karola H. Rostworowskiego, nagrodzonej pierwszą nagrodą
s. 509 w. 31—32
„obrady w *Lelewelu* Wyspiańskiego...", zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 385
s. 510 w. 10—12
„kiedy jeszcze L. S. Schiller nie robił z *Nie-Boskiej* dramatu «proletariackiego»", zob. recenzję w t. I *Pism teatralnych*, s. 556

s. 511 w. 30
„Niedostal" poprawiono na „Nedostal" zgodnie z tekstem sztuki i jedną dobrą formą w recenzji

s. 513
Teatr Letni: „Proces Mary Dugan", rozprawa sądowa w 3 aktach Bayarda Veillera, przekład Emila Chaberskiego. „Robotnik" 1929, nr 241, 27 VIII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 515
Teatr Mały: „Para nie para", komedia w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego. „Robotnik" 1929, nr 241, 27 VIII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 517
[662] *Teatr Ateneum: „Sprawa Jakubowskiego", sztuka w 3 aktach Eleonory Kalkowskiej, przekład Józefa Brodzkiego, reżyser: Janusz Strachocki, dekorator: Stanisław Węgrzyn.* „Robotnik" 1929, nr 262, 15 IX, s. 3. Sprawozdanie teatralne.
s. 517 w. 16—18
„p. Strachocki ... Hektor w *Achilleis*" — Janusz Strachocki grał Achillesa

s. 519
Teatr Mały: „Koniec pani Cheyney", komedia w 4 aktach Fryderyka Lonsdale'a, przekład z angielskiego Niny Niovilli, reżyseria Karola Borowskiego, dekoracje Stanisława Śliwińskiego. „Robotnik" 1929, nr 267, 20 IX, s. 3. Sprawozdanie teatralne.
s. 520 w. 3
rozwiązano skrót „ang." („angielskich")

s. 522
Teatr Ateneum: „Hinkemann", sztuka w 3 aktach (6 obrazach) Ernesta Tollera, przekład Leona Feinera, reżyser: Artur Socha, dekorator: Wanda Jewniewiczowa. (Koniec przed 11 wieczór). „Robotnik" 1929, nr 287, 10 X, s. 2; nr 288, 11 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 526 w. 30
po tekście: „Toller, autor *Hinkemanna*, jest komunistą" opuszczono nawiasowy wtręt redakcji „Robotnika": „(w ostatnich czasach komuniści ogłosili go za odszczepieńca. Red.)"

s. 528 w. 6—7
„W powieści Jana Żyznowskiego *Na podglebiu*" — właściwie *„Z podglebia"* (1925)
s. 528 w. 11—12
„o dramacie ... Jana Opolskiego pt. *Powrót*" — *Powrót z wojny* Jana Wiktora Opolskiego, wystawiony we Lwowie 5 VI 1926
s. 530 w. 20
rozwiązano skrót „K. Bandrowskiego" — „Kadena-Bandrowskiego"

s. 531
Teatr Narodowy: „Konfederaci barscy", fragment dramatyczny w 2 aktach Adama Mickiewicza, nowy przekład z francuskiego Artura Górskiego. „Robotnik" 1929, nr 290, 13 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 534 *[663]*
Teatr Letni: „Wywczasy donżuana", krotochwila w 3 aktach Kazimierza Wroczyńskiego, reżyseria Janusza Warneckiego, dekoracje Antoniego Aleksandrowicza. „Robotnik" 1929, nr 295, 18 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 537
Teatr Narodowy: Karol Hubert Rostworowski, „Niespodzianka", prawdziwe zdarzenie w 4 aktach. Reżyseria L. Solskiego, dekoracje W. Drabika. „Robotnik" 1929, nr 299/300, 22 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 537 w. 7
„ w Teatrze Nowym wariat...", zob. w niniejszym tomie recenzję *Sprawy dra Hieronima* Stanisława Szpotańskiego, s. 543
s. 537 w. 11—12
„Sztuka Rostworowskiego uzyskała pierwszą nagrodę" na konkursie dramatycznym Teatru Miejskiego im. J. Słowackiego, zob. s. 661 w *Nocie wydawniczej*
s. 537 w. 19; s. 538 w. 1
„nie lubią Rostworowskiego ... Grubiński ... napisał o nim", zob. m.in. w niniejszym tomie, s. 594—595, w recenzji Irzykowskiego z książki Wacława Grubińskiego pt. *W moim konfesjonale (Wielbiciel uroku „samej wibracji życia"*, „Wiadomości Literackie" 1927, nr 7)

s. 543
Teatr Nowy: „Sprawa dra Hieronima", sztuka w 4 aktach Stanisława Szpotańskiego. Reżyseria [i inscenizacja] E. Chaberskiego, dekoracje W. Drabika. „Robotnik" 1929, nr 301, 23 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 547 w. 15
pozostawiono bez zmiany inwersję w tytule komedii Zygmunta Kaweckiego *„Zakochany balwierz"* zamiast *Balwierz zakochany*

s. 548
Teatr Polski: „Pan Topaz", sztuka w 4 aktach Marcelego Pagnola, przekład Adama Zagórskiego. Reżyseria K. Borowskiego, dekoracje St. Śliwińskiego. „Robotnik" 1929, nr 303, 25 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
[664] s. 549 w. 9
„swoje" poprawiono na „jego" ze względu na kontekst
s. 550 w. 17—18
„Przypomniała mi się ... Winawera *Księga Hioba*", zob. recenzję w I tomie *Pism teatralnych*, s. 169 (*Hiob inteligent i Absurd, jego Bóg*, „Trybuna" 1921, nr 20)

s. 553
Teatr Mały: „Olimpia", sztuka w 3 aktach Franciszka Molnara, przekład Zdzisława Kleszczyńskiego. Reżyseria J. Leszczyńskiego, dekoracje K. Frycza. „Robotnik" 1929, nr 305, 27 X, s. 6. Sprawozdanie teatralne.
s. 554 w. 19
„zemsta przebaczenia" poprawiono na „zemsta, przebaczenie" zgodnie z treścią sztuki
s. 555 w. 4
„Burzyński" poprawiono na „Buszyński"

s. 556
Teatr Narodowy: „Kres wędrówki", sztuka w 3 aktach Roberta Sherriffa, przekład Floriana Sobieniowskiego. Reżyseria Ryszarda Ordyńskiego, dekoracje Wincentego Drabika. „Robotnik" 1929, nr 328, 13 XI, s. 2—3. Sprawozdanie teatralne.

s. 561 w. 4
„dyskusją" poprawiono na „dyskrecją" na podstawie sprostowania umieszczonego po recenzji komedii O. Dymowa *Bronx-Express* („Robotnik" 1929, nr 330, s. 3):

Sprostowanie. W recenzji z *Kresu wędrówki*, szpalta przedostatnia, wiersz 4 z góry, zamiast „dyskusją" ma być „dyskrecją". (Niektórzy krytycy chwalili jako „dyskrecję" to, co raczej zasługuje na miano „niemrawości").

s. 561 w. 14
„Tuwima ... wiersz o składaniu broni" — *Do prostego człowieka* („Robotnik" 1929, nr 305)

s. 563
[Teatr Ateneum: „Bronx-Express", komedia w 3 aktach Osypa Dymowa] Z teatru. „Robotnik" 1929, nr 329, 14 XI, s. 3.

Krótki felieton bez tytułu w dziale Z teatru, zapowiadający omówienie „w obszerniejszym felietonie" sztuki Dymowa wystawionej 12 XI. [665]

s. 565
Teatr Ateneum: „Bronx-Express", komedia w 3 aktach Osipa Dymowa z prologiem i epilogiem, w przekładzie Ludomira Wileckiego. Reżyseria Władysława Krasnowieckiego, dekoracje według projektów Wandy Jewniewiczowej wykonał Bolesław Głuski. „Robotnik" 1929, nr 330, 15 XI, s. 2—3. Sprawozdanie teatralne.
s. 565
w nagłówku recenzji rozwiązano skrót „Wład." („Władysława")
s. 568 w. 16; s. 569 w. 24—25
„*Sen* Kruszewskiej", zob. w niniejszym tomie s. 313, o sztuce Kruszewskiej i jej realizacji scenicznej 16 V 1928

s. 573
Teatr Elizeum: „Bóg, szatan i człowiek", sztuka w 3 aktach z prologiem J. Gordina, polska adaptacja Andrzeja Marka. Reżyser: A. Marek, dekoracje: A. Radiuk, montaż: J. Kirszbaum. „Robotnik" 1929, nr 343, 23 XI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.
s. 574 w. 10
„swego" poprawiono na „owego" ze względu na kontekst

s. 576
Teatr Nowy: „Anna Christie", sztuka w 4 aktach O'Neilla, przekład

Floriana Sobieniowskiego. Reżyseria Wacława Radulskiego, dekoracje Wincentego Drabika. „Robotnik" 1929, nr 343, 24 XI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 576 w. 2—3

„mniej cenną od roztrąbionego ... *Kresu wędrówki* Sherriffa", zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 556

s. 580 w. 17—18

„sławnej Damy Kameliowej", zob. recenzję *Damy Kameliowej* w tomie I *Pism teatralnych*, s. 462 („Robotnik" 1926, nr 54)

s. 582

Teatr Mały: „Czarujący emeryt", krotochwila w 3 aktach Wincentego Rapackiego (syna). Reżyseria Jerzego Leszczyńskiego, dekoracje Karola Frycza. „Robotnik" 1929, nr 351. Sprawozdanie teatralne.

[666] s. 582 w. 2

„Poprzednie dwie krotochwile", zob. recenzje w niniejszym tomie, s. 299, 491

s. 584

Teatr Polski: „Rewizor", komedia w 3 aktach Mikołaja Gogola, przekład Juliana Tuwima, reżyseria Karola Borowskiego, dekoracje i kostiumy Karola Frycza. „Robotnik" 1929, nr 351, 30 XI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 584 w. 1—2

„przedstawienie *Rewizora* w Teatrze im. Bogusławskiego", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 431 („Robotnik" 1926, nr 24)

s. 586

Teatr Letni: „Panna z dyplomacji", krotochwila w 3 aktach Yves Mirande'a, przekład Gustawa Beylina. „Robotnik" 1929, nr 354, 3 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 586 w. 1

„Flersa *Król*", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 428 („Robotnik" 1926, nr 20)

s. 587 w. 11

„Słonimski ze swoim *Murzynem*", zob. recenzję *Murzyna warszawskiego* w niniejszym tomie, s. 379

s. 587 w. 28—29
„*Sekretarka pana prezesa*", zob. recenzję krotochwili Laszlo Fodora w niniejszym tomie, s. 337

s. 588
Teatr Ateneum: „Pani prezesowa", komedia w 3 aktach Hennequina i Vébera. Reżyserował Jan Bielicz, dekoracje według projektów Wandy Jewniewiczowej. „Robotnik" 1929, nr 359, 8 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

Artykuły

s. 593
Wielbiciel uroku „samej wibracji życia". „Wiadomości Literackie" 1927, nr 7, 13 II, s. 2.

Tekst opatrzony następującym przypisem redakcji „Wiadomości Literackich":

Na prośbę autora redakcja zaznacza, że skrypt powyższej recenzji został jej oddany w grudniu ub. r.

Cytaty z książki Grubińskiego zawarte w recenzji nie zawsze są zupełnie ścisłe, zawsze jednak wiernie oddają sens.
s. 593 w. 6
„stawiam" poprawiono na „stawia" ze względu na kontekst
s. 595 w. 4
„w *Przechodniu*", zob. recenzję ze sztuki Bogdana Katerwy w tomie I *Pism teatralnych*, s. 167 („Trybuna" 1921, nr 18)
s. 596 w. 35
„St. Ig. Witkiewicza" poprawiono na „St. I. Witkiewicza" — tak zawsze pisał Irzykowski
s. 599 w. 26
„Pisząc o swoim *Leninie*...", zob. recenzję jednoaktówki Wacława Grubińskiego w tomie I *Pism teatralnych*, s. 182 („Trybuna" 1921, nr 49)

s. 599 w. 33
„Zob. moje *Prolegomena do charakterologii*", Lwów [1924]. Biblioteka Tęczowa pod redakcją Józefa Mirskiego. Nr 6; *Pisma. Czyn i słowo. Fryderyk Hebbel. Prolegomena do charakterologii*, 1980, s. 641—671
s. 600 w. 12—13
„Jego propozycja przeróbki *Klątwy* Wyspiańskiego", zob. recenzje w tomie I *Pism teatralnych*, s. 212, s. 631 (*Teatr Miejski im. J. Słowackiego i Bagatela*, „Przegląd Warszawski" 1922, nr 12, oraz „Robotnik" 1926, nr 299)

s. 602
Wyspiański, niecicicl powstania. „Robotnik" 1927, nr 326, 27 XI, s. 3. Kolumna „Robotnika" na s. 3 zatytułowana: *Pamięci Stanisława Wyspiańskiego w dwudziestą rocznicę zgonu*.
[668]
s. 603
Cytaty z *Wyzwolenia*, zbliżone do oryginału, pozostawiono w wersji Irzykowskiego

s. 606
O Ibsenie, bojowniku prawdy. „Robotnik" 1928, nr 83, 23 III, s. 2.
s. 606 w. 16
„*Wróg ludu*", zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 546 („Robotnik" 1926, nr 149)
s. 607 w. 27
pozostawiono bez zmian dawny zwrot: „burczeć samotnych bohaterów"

s. 613
Motywy dramaturgii Staffa. „Wiadomości Literackie" 1929, nr 28, 14 VII, s. 3.
s. 613 w. 8
„tylko *Wawrzyny* mają wiersz biały" — pomyłka, chodzi tu o dramat *Igrzysko*, zob. uwagi na s. 619 w. 26—28
s. 614 w. 3
„lub tylko" poprawiono na „lecz tylko" ze względu na kontekst
s. 616 w. 12
„na Kaweckiego *Balwierza zakochanego*", zob. artykuł pt. *Spiritus flat ubi vult et quomodo vult* w tomie I *Pism teatralnych*, s. 187

(„Skamander" 1922, nr 16; przedruk fragmentów pt. *Tabuteria* w *Słoniu wśród porcelany*, 1934; *Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, s. 196—200)

s. 623 w. 29

„O *Południcy* pisałem ... obszerniej", zob. artykuł *Z powodu „Południcy" — o Staffie i o jego krytykach* w tomie I *Pism teatralnych*, s. 154 („Skamander" 1921, z. 4; przedruk fragmentów pt. *O tragizmie* w *Słoniu wśród porcelany*, 1934; *Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, s. 193—195)

Janina Bahr

INDEKS SZTUK RECENZOWANYCH

Aby żyć! K. Wroczyńskiego 218, 644
Adrianna Lecouvreur E. Scribe'a i E. Legouvé 86, 633
Adwokat i róże J. Szaniawskiego 428, 659
Aktorki S. Krzywoszewskiego 144, 639
Anna Christie E. O'Neilla 576, 669

Bezrobocie A. Zahorskiej 75, 632
Bóg, szatan i człowiek J. Gordina 573, 669
Brat marnotrawny O. Wilde'a 415, 658
Broadway Ph. Dunninga i G. Abbota 331, 653
Bronx-Express O. Dymowa 563, 565, 669
Budowniczy Solness H. Ibsena 304, 650

Cudowny pierścień J. Warneckiego 426, 658
Czarujący emeryt W. Rapackiego (syna) 582, 670
Człowiek i nadczłowiek G. B. Shawa 274, 648

Don Kiszot St. Miłaszewskiego 293, 649
Dwaj panowie B M. Hemara 433, 659
Dziady A. Mickiewicza 209, 643

Epokowy wynalazek J. A. Hertza 59, 631

Fantazy J. Słowackiego 437, 659
Farys St. Miłaszewskiego 81, 632
Fenomenalna umowa L. Johnsona 223, 645

Fura słomy Z. Kaweckiego 162, 640

Hanusia G. Hauptmanna 199, 643
Hinkemann E. Tollera 522, 666

Jedyny ratunek Fr. Molnara 37, 630
Juliusz Cezar W. Szekspira 252, 647

Kobieciątko (Charly) A. Picarda i V. A. Jaeger-Schmidt 123, 636
Kokoty z towarzystwa Fr. Lonsdale'a 399, 657
Konfederaci barscy A. Mickiewicza 531, 666
Koniec pani Cheyney Fr. Lonsdale'a 519, 666
Koń trojański C. Giachettiego 188, 642
Kordian J. Słowackiego 135, 637
Kostium Arlekina A. Rybickiego 408, 658
Kredowe koło Klabunda 323, 652
Kres wędrówki R. Sherriffa 556, 668
Król Agis J. Słowackiego 166, 641
Król Stefan Batory St. Szpotańskiego 449, 660

Królowa Biarritz M. Hennequina i R. Coolusa 124, 636
Krytyka „Szkoły żon" Moliera 42, 631
Ksiądz Marek J. Słowackiego 135, 637
Książę Niezłomny Calderona de la Barca 126, 636
Kwadratura koła W. Katajewa 393, 657

Lalka M. Ordonneau i A. Vallabrègue 174, 641
Legenda St. Wyspiańskiego 212, 644
Lekarz miłości W. Perzyńskiego 226, 645
Lelewel St. Wyspiańskiego 385, 657

Ładna historia R. Flersa, G. Caillaveta i S. Reya 488, 663

Madonna D. Niccodemiego 154, 639
Majster i czeladnik J. Korzeniowskiego 322, 652
Michasia i jej matka G. Caillaveta i R. Flersa 113, 635
Miłość bez grosza S. Kiedrzyńskiego 443, 659
Montwill, człowiek bez trwogi B. Bakala 107, 634
Moralność pani Dulskiej G. Zapolskiej 235, 646
Mściciel St. Przybyszewskiego 49, 631

Murzyn warszawski A. Słonimskiego 379, 656

Nasza boginka M. Bontempellego 19, 629
Nie ożenię się! B. Szenesa 263, 647
Nie trzeba się niczemu dziwić S. Kiedrzyńskiego 63, 631
Nie wywiódł jej w pole M. Hennequina i P. Vébera 202, 643
Niespodzianka K. H. Rostworowskiego 537, 667
[674] *Nieuchwytny* E. Wallace'a 250, 646
Niewierna R. Bracco 159, 640
Niezwykłe przygody pana Scroodge wg K. Dickensa opr. W. Brumer 247, 646
Niezwykły seans B. Veillera 150, 639

Oberżystka C. Goldoniego 440, 659
Ognie sztuczne L. Chiarellego 333, 653
Oj, młody, młody! J. A. Fredry 463, 661
Olimpia Fr. Molnara 553, 668
Opera za trzy grosze (The Beggar's Opera) J. Gaya 474, 661
Ostatnia nowość E. Bourdeta 388, 657
Oto kobieta! W. S. Maughama 327, 653

Ósma żona Sinobrodego A. Savoira 216, 644

Pan Damazy J. Blizińskiego 177, 641
Pan Jowialski A. Fredry 368, 656
Pan Topaz M. Pagnola 548, 667
Pani prezesowa M. Hennequina i P. Vébera 588, 671
Panna Flûte G. Berra i L. Verneuila 141, 638
Panna Marcelina R. Coolusa 79, 632
Panna z dobrego domu W. Rapackiego (syna) 299, 650
Panna z dyplomacji Y. Mirande'a 586, 670
Para nie para Z. Kaweckiego 515, 665
Pociąg-widmo A. Ridleya 307, 651
Potasz i Perlmutter M. Glassa 24, 629
Potęga reklamy R. M. Coopera i W. Hacketta 10, 628
Powrót do grzechu S. Kiedrzyńskiego 258, 647
Powsinogi beskidzkie E. Zegadłowicza 500, 664
Prawdziwa miłość R. Bracco 342, 654
Premier L. Fodora 88, 633
Premiowana piękność Wł. Jastrzębca-Kozłowskiego 364, 655

Proces Mary Dugan B. Veillera 513, 665
Przedmieście (Periferie) Fr. Langera 358, 655
Przyjaciółka [pana] ministra Engla 111, 635

Radość kochania L. Verneuila 182, 642
Radziwiłł Panie Kochanku J. I. Kraszewskiego 472, 661
Rewizor M. Gogola 584, 670
Romans florencki S. Kiedrzyńskiego 268, 648
Rozum i głupstwo W. Perzyńskiego 480, 663
Różyczka G. Caillaveta i R. Flersa 120, 636

Samuel Zborowski F. Goetla 454, 660
Samuel Zborowski J. Słowackiego 129, 637
Sekretarka pana prezesa L. Fodora 337, 651
Sen F. Kruszewskiej 313, 651
Serce matki H. Zbierzchowskiego 243, 646
Słomiani wdowcy A. Hopwooda 366, 656
Sługa dwóch panów C. Goldoniego 15, 628
Spoczynek dnia siódmego P. Claudela 403, 657
Sprawa dra Hieronima St. Szpotańskiego 543, 667
Sprawa Jakubowskiego E. Kalkowskiej 517, 665
Statyści A. Birabeau 92, 633
Szczęście Frania W. Perzyńskiego 339, 654
Szkoła wdzięku A. Duer Miller i R. Miltona 232, 645
Szkoła żon Moliera 42, 631

Śluby A. Górskiego 372, 656
Święty gaj G. Caillaveta i R. Flersa 42, 630

Ta, która zwycięża G. Varesi i D. Byrne'a 78, 632
Tajemniczy Dżems Y. Miranda'e i Géroule'a 47, 631
Tamten G. Zapolskiej 345, 654
Ten pierwszy Y. Mirande'a i A. Mouézy-Éona 7, 628
Turandot, księżniczka chińska C. Gozziego 205, 643

Vox populi T. Ulanowskiego 69, 632

W czepku urodzony W. Rapackiego (syna) 491, 664
W noc lipcową B. Gorczyńskiego 485, 663
W rajskim ogrodzie R. Bernauera i R. Oesterreichera 32, 630
Walka S. Krzywoszewskiego 280, 648
Wielki człowiek do małych interesów A. Fredry 302, 650
Wielki kram G. B. Shawa 494, 664

Wieża Babel A. Słonimskiego 96, 633
Wiosna narodów (W cichym zakątku) A. Nowaczyńskiego 505, 664
Włamanie A. Grzymały-Siedleckiego 417, 658
Wojna wojnie (Warchoł i Miroluba) A. Nowaczyńskiego 191, 642
Wywczasy donżuana K. Wroczyńskiego 534, 666
Zakład o miłość G. Beylina 467, 661
Zaręczyny aktorki J. Korzeniowskiego 322, 652
Zbójcy Fr. Schillera 28, 629
Zielony frak G. A. Caillaveta i R. de Flersa 309, 651
Złamana drabina J. Berra i P. Gavaulta 423, 658
Złota Czaszka J. Słowackiego 135, 637

SPIS RZECZY

Recenzje i felietony

[678] Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Ten pierwszy* Yves'a Mirande'a i Mouézy-Éona *[7]*
Teatr Letni: *Potęga reklamy* Roi Megrue Cooper i Waltera Hackett *[10]*
Teatr Polski: *Sługa dwóch panów* Carla Goldoniego *[15]*
Teatr Mały: *Nasza boginka* Maksyma Bontempellego *[19]*
Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Potasz i Perlmutter* Montego Glassa *[24]*
Niebieski Ptak [gościnne występy w Warszawie] *[26]*
Teatr Narodowy: *Zbójcy* Fr. Schillera *[28]*
Teatr Letni: *W rajskim ogrodzie* R. Bernauera i R. Oesterreichera *[32]*
Teatr Mały: *Jedyny ratunek* Franciszka Molnara *[37]*
Teatr Polski: *Święty gaj* G. de Caillaveta i R. de Flersa; Teatr Narodowy: *Szkoła żon. — Krytyka „Szkoły żon"* Moliera *[42]*
Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Tajemniczy Dżems* Mirande'a i Géroule'a *[47]*
Teatr Narodowy: *Mściciel* Stanisława Przybyszewskiego *[49]*
Teatr Letni: *Epokowy wynalazek* J. A. Hertza *[59]*
Teatr Mały: *Nie trzeba się niczemu dziwić* Stefana Kiedrzyńskiego *[63]*
Teatr Polski: *Vox populi* Tadeusza Ulanowskiego *[69]*
Teatr Odrodzony na Pradze: *Bezrobocie* Anny Zahorskiej *[75]*

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Ta, która zwycięża* [G. Varesi i D. Byrne'a] *[78]*
Teatr Letni: *Panna Marcelina* Romana Coolusa *[79]*
Teatr Narodowy: *Farys* Stanisława Miłaszewskiego *[81]*
Teatr Polski: *Adrianna Lecouvreur* Eugeniusza Scribe [i Ernesta Legouvé] *[86]*
Teatr Letni: *Premier* Laszlo Fodora *[88]*
Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Statyści* Andrzeja Birabeau *[92]*
Teatr Polski: *Wieża Babel* Antoniego Słonimskiego *[96]*
Teatr Odrodzony: *Montwiłł, człowiek bez trwogi* Bronisława Bakala *[107]*
Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Przyjaciółka [pana] ministra* Engla *[111]*
Teatr Polski: *Michasia i jej matka* Caillaveta i Flersa *[113]*
Jubileusz Wandy Siemaszkowej *[117]*
Teatr Narodowy: *Różyczka* Caillaveta i Flersa *[120]*
Teatr Mały: *Kobieciątko* A. Picarda i V. A. Jaeger-Schmidt *[123]*
Teatr Letni: *Królowa Biarritz* Hennequina i Coolusa *[124]*
Teatry warszawskie na cześć Słowackiego. Teatr Narodowy: *Książę Niezłomny* Calderona de la Barca w tłumaczeniu Juliusza Słowackiego *[126]*
Teatr Polski: *Samuel Zborowski* Juliusza Słowackiego *[129]*
Teatry warszawskie ku czci Słowackiego. Teatr Letni: *Złota Czaszka* Juliusza Słowackiego *[135]*
[Teatr Polski na Rynku Starego Miasta: *Ksiądz Marek, Uspokojenie, Kordian, Testament mój*] *[138]*
Teatr Polski: *Panna Flûte* G. Berra i L. Verneuila *[141]*
Teatr Narodowy: *Aktorki* Stefana Krzywoszewskiego *[144]*
Teatr Letni: *Niezwykły seans* Bayarda Veillera *[150]*
Teatr Narodowy: *Madonna* Daria Niccodemiego *[154]*
Teatr Narodowy: *Niewierna* Roberta Bracco *[159]*
Teatr Mały: *Fura słomy* Zygmunta Kaweckiego *[162]*
Teatr Narodowy: *Król Agis* Juliusza Słowackiego *[166]*
Teatr Praski: *Lalka* Maurycego Ordonneau [i Albina Valabrègue], muzyka Edmunda Audrana *[174]*
Teatr Narodowy: *Pan Damazy* Józefa Blizińskiego *[177]*
Teatr Letni: *Radość kochania* L. Verneuila *[182]*

Teatr Mały: *Koń trojański* Cypriana Giachetti *[188]*
Teatr Polski: *Wojna wojnie* Adolfa Nowaczyńskiego *[191]*
Teatr Praski: *Hanusia* Gerharta Hauptmanna *[199]*
Teatr Letni: *Nie wywiódł jej w pole* M. Hennequina i P. Vébera *[202]*
Turandot w Krakowie *[205]*
Teatr Narodowy: *Dziady* Mickiewicza *[209]*
Teatr Praski: *Legenda* Wyspiańskiego *[212]*
Teatr Mały: *Ósma żona Sinobrodego* Savoira *[216]*
Teatr Polski: *Aby żyć!* Kazimierza Wroczyńskiego *[218]*
Teatr Letni: *Fenomenalna umowa* Larry Johnsona *[223]*
Teatr Narodowy: *Lekarz miłości* Włodzimierza Perzyńskiego *[226]*
Teatr Letni: *Szkoła wdzięku* Alice Duer Miller i Roberta Milton *[232]*
Teatr Polski: *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej *[235]*
Teatr Letni: *Serce matki* Henryka Zbierzchowskiego *[243]*
Jubileusz Mieczysława Frenkla *[245]*
Teatr Praski: *Niezwykłe przygody pana Scroodge*, według powieści Karola Dickensa opracował Wiktor Brumer *[247]*
Teatr Sensacji: *Nieuchwytny* Edgara Wallace'a *[250]*
Teatr Polski: *Juliusz Cezar* Williama Szekspira *[252]*
Teatr Mały: *Powrót do grzechu* Stefana Kiedrzyńskiego *[258]*
Teatr Letni: *Nie ożenię się!* Beli Szenesa *[263]*
Teatr Narodowy: *Romans florencki* Stefana Kiedrzyńskiego *[268]*
Teatr Polski: *Człowiek i nadczłowiek* G. B. Shawa *[274]*
Teatr Narodowy: *Walka* Stefana Krzywoszewskiego *[280]*
Teatr Polski: *Don Kiszot* Stanisława Miłaszewskiego według Cervantesa *[293]*
Teatr Letni: *Panna z dobrego domu* Wincentego Rapackiego (syna) *[299]*
Teatr Narodowy: *Wielki człowiek do małych interesów* Aleksandra Fredry *[302]*
Teatr Narodowy: *Budowniczy Solness* Henryka Ibsena *[304]*
Teatr Mały: *Pociąg–widmo* Arnolda Ridleya *[307]*
Teatr Polski: *Zielony frak* G. A. Caillaveta i R. de Flersa *[309]*
Teatr Scena Nowa: Felicji Kruszewskiej *Sen* *[313]*
Teatr Narodowy: *Zaręczyny aktorki.* — *Majster i czeladnik* Józefa Korzeniowskiego *[322]*

Teatr Letni: *Kredowe koło* Klabunda *[323]*
Teatr Mały: „*Oto kobieta*"! W. S. Maughama *[327]*
Teatr Polski: *Broadway* Ph. Dunninga i G. Abbota *[331]*
Teatr Narodowy: *Ognie sztuczne* L. Chiarellego *[333]*
Teatr Letni: *Sekretarka pana prezesa* Fodora *[337]*
Teatr Narodowy: *Szczęście Frania* Włodzimierza Perzyńskiego *[339]*
Teatr Mały: *Prawdziwa miłość* Roberta Bracco *[342]*
Teatr Polski: *Tamten* Gabrieli Zapolskiej *[345]*
Realizm i patos w grze Kamińskiego *[351]*
Teatr Polski: *Przedmieście* Franciszka Langera *[358]*
Teatr Letni: *Premiowana piękność* Władysława Jastrzębca-Zalewskiego *[364]*
Teatr Mały: *Słomiani wdowcy* A. Hopwooda *[366]*
Teatr Narodowy: *Pan Jowialski* Aleksandra Fredry *[368]*
Ateneum: *Śluby* Artura Górskiego *[372]*
Teatr Mały: *Murzyn warszawski* Antoniego Słonimskiego *[379]*
Teatr Narodowy: *Lelewel* Stanisława Wyspiańskiego *[385]*
Teatr Polski: *Ostatnia nowość* Bourdeta *[388]*
Teatr Ateneum: *Kwadratura koła* W. Katajewa *[393]*
Teatr Letni: *Kokoty z towarzystwa* Fr. Lonsdale *[399]*
Teatr Narodowy: *Spoczynek dnia siódmego* Pawła Claudela *[403]*
Teatr Nowy: *Kostium Arlekina* Andrzeja Rybickiego *[408]*
Teatr Narodowy: *Brat marnotrawny* Oskara Wilde'a *[415]*
Teatr Polski: *Włamanie* Adama Grzymały-Siedleckiego *[417]*
Teatr Ateneum: *Złamana drabina* Jerzego Berra i Pawła Gavaulta *[423]*
Teatr Polski: *Cudowny pierścień* Janusza Warneckiego *[426]*
Teatr Nowy: *Adwokat i róże* Jerzego Szaniawskiego *[428]*
Teatr Polski: *Dwaj panowie B* Mariana Hemara *[433]*
Teatr Narodowy: *Fantazy* Juliusza Słowackiego *[437]*
Teatr Ateneum: *Oberżystka* Karola Goldoniego *[440]*
Teatr Mały: *Miłość bez grosza* Stefana Kiedrzyńskiego *[443]*
Teatr Narodowy: *Król Stefan Batory* Stanisława Szpotańskiego *[449]*
Teatr Polski: *Samuel Zborowski* Ferdynanda Goetla *[454]*
Teatr Ateneum: *Oj, młody, młody!* Jana Aleksandra hr. Fredry *[463]*

Teatr Letni: *Zakład o miłość* Gustawa Beylina *[467]*
Teatr Narodowy: *Radziwiłł Panie Kochanku* Józefa Ignacego Kraszewskiego *[472]*
Teatr Polski: *Opera za trzy grosze* B. Brechta wg Johna Gaya *[474]*
Teatr Polski: *Rozum i głupstwo* Włodzimierza Perzyńskiego *[480]*
Teatr Ateneum: *W noc lipcową* Bolesława Gorczyńskiego *[485]*
Teatr Polski: *Ładna historia* Flersa, Caillaveta i Reya *[488]*
Teatr Letni: *W czepku urodzony* Wincentego Rapackiego (syna) *[491]*
Teatr Polski: *Wielki kram* Bernarda Shawa *[494]*
Teatr Ateneum: *Powsinogi beskidzkie* Emila Zegadłowicza *[500]*
Teatr Narodowy: *Wiosna narodów (W cichym zakątku)* Adolfa Nowaczyńskiego *[505]*
[682] Teatr Letni: *Proces Mary Dugan* Bayarda Veillera *[513]*
Teatr Mały: *Para nie para* Zygmunta Kaweckiego *[515]*
Teatr Ateneum: *Sprawa Jakubowskiego* Eleonory Kałkowskiej *[517]*
Teatr Mały: *Koniec pani Cheyney* Fryderyka Lonsdale'a *[519]*
Teatr Ateneum: *Hinkemann* Ernesta Tollera *[522]*
Teatr Narodowy: *Konfederaci barscy* Adama Mickiewicza *[531]*
Teatr Letni: *Wywczasy donżuana* Kazimierza Wroczyńskiego *[534]*
Teatr Narodowy: Karol Hubert Rostworowski, *Niespodzianka [537]*
Teatr Nowy: *Sprawa dra Hieronima* Stanisława Szpotańskiego *[543]*
Teatr Polski: *Pan Topaz* Marcelego Pagnola *[548]*
Teatr Mały: *Olimpia* Franciszka Molnara *[553]*
Teatr Narodowy: *Kres wędrówki* Roberta Sherriffa *[556]*
Z teatru [*Bronx-Express* Osypa Dymowa] *[563]*
Teatr Ateneum: *Bronx-Express* Osipa Dymowa *[565]*
Teatr Elizeum: *Bóg, szatan i człowiek* J. Gordina *[573]*
Teatr Nowy: *Anna Christie* O'Neilla *[576]*
Teatr Mały: *Czarujący emeryt* Wincentego Rapackiego (syna) *[582]*
Teatr Polski: *Rewizor* Mikołaja Gogola *[584]*
Teatr Letni: *Panna z dyplomacji* Yves Mirande'a [586]
Teatr Ateneum: *Pani prezesowa* Hennequina i Vébera *[588]*

Artykuły

Wielbiciel uroku „samej wibracji życia" [recenzja książki W. Grubińskiego: *W moim konfesjonale*] *[593]* *[683]*
Wyspiański, nieciciel powstania *[602]*
O Ibsenie, bojowniku prawdy *[606]*
Motywy dramaturgii Staffa *[613]*

Nota wydawnicza *[627]*
Indeks sztuk recenzowanych *[671]*

Fotografia Karola Irzykowskiego z ok. 1929 r.
(fragment zdjęcia grupowego)
— ze zbiorów Biblioteki Narodowej

Printed in Poland
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995
31-147 Kraków, ul. Długa 1
Wydanie I
Skład i łamanie: Firma Poligraficzna „AMIA"
51-152 Wrocław, pl. Piłsudskiego 2
Druk i oprawa: Drukarnia 3XP
Kraków, ul. Kawiory 40

BN
BIBLIOTEKA NARODOWA
1767966

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001007894839